cahiers du CINEMA

Jean-Luc Godard
Elia Kazan Alfred Hitchcock
François Truffaut



prix du numéro 6 francs numéro 184 novembre 1966

marantz

trés haute fidélité

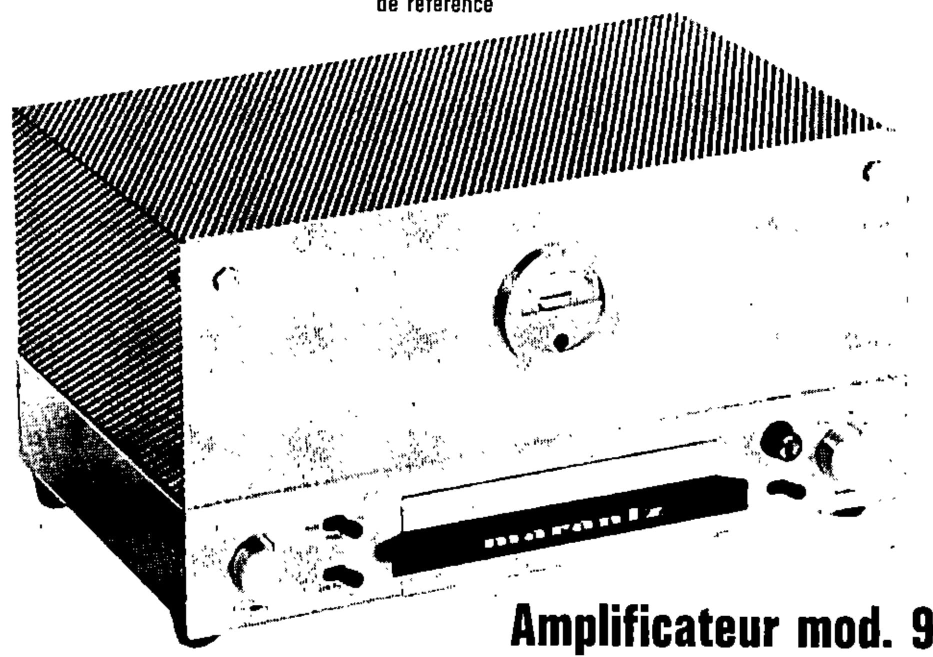
LA PLUS HAUTE REFERENCE EN ELECTROACOUSTIQUE PROFESSIONNELLE

CINÉMA — Dans le monde entier on ne compte plus les salles de grand standing qui ont fait confiance à MARANTZ

SPECTACLE — MARANTZ a également équipé les plus prestigieux music hall du monde

MÉLOMANES — Les plus éminents spécialistes ont adopté MARANTZ, c'est la certitude d'obtenir la restitution du spectre sonore intégral

LABORATOIRES — Les exigences de l'industrie, l'implacable rigueur des appareils de mesure ont hissé MARANTZ au niveau des instruments de référence



Amplificateur mod. 9

Puissance nominale : 70 W par canal (140 W pointe) - Bande passante 70 W : 20 - 20 000 cs ± 0,1 dB 12 - 40 000 cs ± 1 dB - Bande passante à 1 W : 3 - 40 000 cs ± 1 dB - Intermodulation à 70 W : < à 0,5 % - Distorsion harmonique à 70 W : < à 0,1 % à 1000 cs < à 0,33 % de 20 à 20 000 cs - Contrôleur d'équilibrage push pull incorporé - Tubes : 2 x ECC 88 - 1 - 6 CG 7 - 4 x EL 34 (double push pull) - Impédance : 1 - 4 - 8 - 16 Ω

TUNER FM STEREO 10 B

6 étages fréquences intermédiaires
sensibilité . 2 µV I.H.F.
distorsion harmonique inférieure de 0,2 %
à 15 Kcs 100 % de modulation
séparation 30 dB à 15 Kcs
contrôle de mise au point par oscilloscope

PREAMPLI mod. 7

sélecteur d'entrée 8 positions :
micro-phono 1 - phono 2 - tape-radio FM - mpx - TV aux.
commutateur de fonction 5 positions stéréo - reverse
canal A canal B canal A + B -
filtres aigüs - 9 Kcs 5 Kcs
filtres graves - 50 cs ou 100 cs
bande passante : 20 à 20.000 cs.
inférieure à 0.5 dB

AMPLI 8 B

puissance nominale 35 W par canal
(70 W pointe) 4 tubes EL 34
bande passante à la puissance nominale
20 cs à 20.000 cs ± 0,1 dB
de 15 cs à 40.000 cs ± 1 dB
distorsion à 35W inférieure à 0,5% 20 cs à 20.000cs
contrôleur d'équilibrage des PUSH PULL incorporé
impédance de sortie : 4 - 8 - 16 Ω

PLATINE STL 12

moteur hystérésis synchrone
bras tangentiel sans erreur de piste
arrêt et pose automatique
sélecteur de vitesse électrique
rumble inférieur à 112 dB
compliance 30 X 10⁶ cm dyne
tension de sortie 6 mV

DOCUMENTATION - PRIX DE VENTE - TARIF REVENDEURS SUR DEMANDE



HI-FI PUB.

La possibilité d'aimer un traître est donnée dans la fraternité même et comme condition de cette fraternité. — Jean-Paul Sartre.

cahiers du CINEMA



Paul Newman dans « The Torn Curtain » Alfred Hitchcock (Universal).



Patrick Bauchau et Haydée Politoff dans « La Collectionneuse » d'Eric Rohmer.

N° 184 NOVEMBRE 1966

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e.

Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - Téléphone : 359-01-79.

Marly 66 : une université du cinéma ?

Les stages « Connaissance du cinéma », organisés par la Fédération Française des Ciné-Clubs, se déroulent traditionnellement à Marly-le-Roi en juillet et septembre, et à Boulouris en avril. Ils réunissent, sous l'égide du Secrétaire général Albert Décamps, d'André Rieupeyrout et de Jacques Robert, 80 stagiaires en moyenne, de tous âges, provenances, et cultures, et ce nombre sera porté à 120 dès que les conditions matérielles le permettront.

Pour les cinéphiles et les animateurs de ciné-clubs, Marly, c'est depuis 15 ans, à la fois l'occasion d'enrichir sa culture personnelle, de réfléchir sur les méthodes d'animation, de rencontrer critiques, producteurs, réalisateurs. Il est difficile d'évoquer l'ambiance de tels séminaires : vases clos, cinq ou six films par jour, plus les courts métrages, projections entrecoupées de discussions acharnées et pourtant méthodiques, au mieux six heures de sommeil, et nous ne parlerons pas de l'inconfort des dures chaises — auquel remède doit être bientôt porté. Au troisième jour de ce régime, les visages s'allongent et pâlissent, les discussions frisent la hargne. Mais dès le quatrième matin les divergences de surface tendent à s'estomper, la sérénité revient, les accords se font en profondeur, le stage atteint sa plénitude, et le huitième jour, le dernier « au revoir » échangé, les stagiaires se précipitent à Paris, pour aller... au cinéma.

Cette année, septembre à Marly revêtit une allure inhabituelle : la volonté des animateurs et quelque heureux concours de circonstances en firent une sorte de « super-stage » — préfiguration de la future université du cinéma — articulé autour de deux grands auteurs : Dreyer et Ford.

Où et quand, avant septembre, à Marly, avait-on projeté à la suite la quasi-totalité des films de Dreyer et 20 films de Ford ? Dreyer de « La quatrième alliance de Dame Marguerite » (1918), à « Gertrud » (1966), à travers huit films, et Ford de « The Iron Horse » jusqu'à « Seven Women » que la critique avait si sereinement oublié ou éreinté, et qui fut salué par 78 stagiaires éblouis sur les 80 présents.

Sur le plan de l'organisation matérielle, un tel stage est une petite prouesse, et n'a été possible que grâce au concours de la Cinémathèque Française et de l'I.N.E.P. Les stagiaires oublieront difficilement ce lundi 5, où non seulement ils profitèrent des moelleux coussins de la salle de Chaillot, mais où ils eurent le privilège de voir, outre « Young Mr Lincoln » et « Sur la piste des Mohawks », deux précieuses interviews de Dreyer et de Ford. Le premier, d'aspect réservé mais finissant par révéler les secrètes lignes de construction de son œuvre, l'autre, ne livrant que lui-même, son humour, son intelligente lucidité, sa présence qui crève l'écran. Les difficultés que rencontraient les stagiaires étaient de tous ordres : films muets, V.O. non sous-titrées (pendant les jours fordiens, à table, tout le monde employait un franglais aussi spontané que comique). Malgré cela, malgré les différences d'âges, de tempéraments, la compréhension devenait de jour en jour plus profonde et plus évidente, le plaisir pris aux œuvres présentées plus sincère et total. Cette adhésion n'avait rien de passif, elle avait été souhaitée par les organisateurs, et ils y avaient contribué, mais surtout elle était le résultat logique d'une vraie connaissance.

Cela avait commencé sévèrement : il pleuvait à verse sur le parc de l'I.N.E.P. et l'on regardait avec mélancolie s'estomper le hâle des vacances et errer le spectre de la rentrée et de la fatigue. Dans la petite salle de projection, Albert Décamps présentait Dreyer. Les œuvres muettes d'abord, dont les copies parfois uniques et mal conservées déconcertaient un peu. On s'apercevait vite que pour les moins de trente ans Dreyer est un inconnu : à peine connaissent-ils « Gertrud », pour l'avoir détesté... à la télévision, et ont-ils entendu parler de « Jeanne d'Arc » et de « Dies Irae ». Au fil des œuvres, A. Décamps fournit les renseignements généraux, replaça les films dans leur contexte, éclaira les intentions de l'auteur. Les films furent très vite mieux reçus, les échanges d'idées devinrent fructueux, les interrogations majeures de Dreyer, ses méditations sur la mort, la foi, la grâce, ses conceptions de la femme et de l'amour, étant à ce point ressenties par l'ensemble des stagiaires qu'une œuvre aussi difficile que « Gertrud » conquit finalement sans réserve. Et puis, le soleil revenu, autre auteur, autre présentateur, autre méthode : Jean Douchet présente Ford. Dreyer était peu connu, Ford l'est mal ! Pour la majorité, il est un hollywoodien superficiel, infatigable bâtisseur de westerns et de « happy ends ». De « Iron Horse » à « Seven Women », les avis vont changer. Jean Douchet suggère immédiatement une interprétation personnelle de Ford, les termes de : verticales, horizontales, cellule, projection, qui reviennent sans cesse dans ses commentaires, sont d'abord refusés ou tournés, gentiment, en dérision, mais à mesure que les jours passent, un humanisme se dessine, grave et tendre, teinté du meilleur humour, avec une acceptation généreuse des joies réputées faciles de la vie, une truculence entretenue au meilleur whisky irlandais ; en même temps se font jour les réflexions de l'auteur sur l'art, le métier de comédien. Ford emporte plus que l'adhésion, il enthousiasme.

Revenant de Marly, les animateurs de ciné-clubs ne rapporteront pas de procédés pédagogiques précis, de techniques de présentation pré-étudiées, ils ne retourneront pas vers leurs camarades chargés de connaissances verbales et encyclopédiques, mais ils reviendront enrichis d'une culture personnelle certaine.

Si l'on excepte cinq films modernes vus le soir... en supplément, ils n'auront approché que deux cinéastes. Mais à travers ces deux exemples, ils auront eu accès à ce que le cinéma a de plus universel. Ils auront d'abord appris à regarder, à s'en tenir aux images, abstraction faite de tout préjugé, de tout a priori doctrinal ou intellectuel. Ils auront appris à considérer un réalisateur comme un auteur ayant sa thématique et son éthique personnelle, tirant ces enseignements du cinéma lui-même, image après image, film après film. Ils auront confronté un auteur avec ce qui se passait à son époque au cinéma ou ailleurs. Ils auront aperçu la lente élaboration d'un art difficile, du muet au parlant, du noir et blanc à la couleur, du cinéma traditionnel au nouveau cinéma. Par cela même, les stagiaires de Marly auront jeté sur le cinéma un regard d'un rare sérieux.

Peu importe en effet de dire et de redire que le cinéma est l'art du XXe siècle, le plus complet, sinon le plus grand, si l'on n'accepte pas de faire pour lui le minimum d'efforts que l'on veut bien faire pour les autres. Il s'agit d'un fait de culture. Si insuffisant que soit l'enseignement français sur le plan de l'éducation artistique, il apprend tout de même à situer, outre la littérature, la peinture, la sculpture, la musique, à les considérer avec un respect qui n'exclut ni l'amour ni les élans spontanés, mais exige compréhension et sérieux.

Sans doute le cinéma souffre-t-il encore de sa trop grande jeunesse, mais des tendances se dessinent, permettant de croire qu'il sera bientôt revalorisé.

Nous n'avons pas loisir ici d'étudier comment il sera livré aux élèves après l'avoir été si mal aux foules, comment nous qui l'aimons devrons essayer de le sauver d'un enseignement décalqué sur celui de la littérature. Mais le dernier stage de Marly montre que l'existence d'une sorte d'université populaire du cinéma n'est pas du tout irréalisable.

Sans doute la F.F.C.C. ne renoncera pas pour autant à conserver ou à promouvoir d'autres formules : on songe au contraire à développer parallèlement à de semblables semaines des stages d'initiation, des sessions réservées aux jeunes, et d'autres plus directement pédagogiques, mais l'expérience qui vient d'être faite est très positive.

Par l'image, par ce qu'il faut bien appeler « retraite cinématographique », ou « bain de cinéma », grâce à Dreyer et Ford, un pas de plus a été fait dans la connaissance du 7e art. — Mireille AMIEL.

Vous serez stupéfait de ce qu'a osé écrire celui qu'on nomma LE SEMEUR D'ORAGES !

Admirablement illustré par TIM dont les dessins mordants et l'impitoyable invention satirique sont bien connus des lecteurs de l'Express.

Riche reliure en balacron naturel rouge maroquin.
Titre et motifs de couverture dorés au fer. Élégant signet de soie.

Lisez le premier volume de l'Œuvre Complète de

EMILE ZOLA
GRATUITEMENT

PENDANT 10 JOURS.

Découvrez cet inépuisable panorama des destinées humaines, dans une édition qui fera la gloire de votre bibliothèque.

Toute l'œuvre de Zola est un phare braqué sur la société qui l'entoure, dont il démêle avec opiniâtreté les intrigues. En quête d'une vérité qu'il va chercher dans tous les milieux, dans toutes les classes sociales, Zola dénonce l'injustice et le scandale, avec le courage passionné d'un implacable procureur. Vous serez le témoin de situations déchirantes et de complots sordides dans lesquels se heurtent les figures inoubliables de cette immense fresque : la pathétique Gervaise, tombant de déchéance en déchéance... Thérèse Raquin, qu'une poussée primitive du sang et de la chair conduit jusqu'au meurtre... Octave Mouret, inventant avec une audacieuse allégresse une nouvelle forme de commerce à l'échelle du siècle... Nana, capiteuse et sensuelle... la grande famille des Rougon-Macquart, rongée par les vices d'une longue hérédité, mais éclairée aussi par de nobles et généreuses figures... Vous serez passionné par cette foisonnante vision d'un monde en pleine évolution sociale, dont Zola n'a caché ni les tares ni les grandeurs.

Luxueusement reliée en balacron naturel rouge maroquin, avec titre et motifs de couverture dorés à l'or fin, cette Édition du Centenaire rassemble pour la première fois absolument toute l'œuvre de Zola. Illustré par TIM avec la lucidité féroce d'un Daumier, cet inépuisable trésor de lecture ornera avec élégance votre bibliothèque et le décor de votre vie.

Mais jugez par vous-même la splendeur de cette édition, sans aucun frais et sans obligation d'achat. Renvoyez la carte de lecture ci-dessous, pour réserver le passionnant premier volume de cette édition intégrale.

FAITES UNE ÉCONOMIE CONSIDÉRABLE

Si, après 10 jours d'examen, vous êtes enchanté de ce volume et décidez d'acquérir toute la collection, vous n'aurez à payer pour ce premier volume que le prix modique de 14,80 F (+ 1,70F de frais de port). Le même bas prix de souscription vous sera assuré pour chacun des autres volumes, qui vous parviendront régulièrement à raison d'un par mois jusqu'à ce que cette admirable collection de 40 volumes soit complète.

NE RISQUEZ PAS D'ÊTRE DÉÇU : l'œuvre géniale d'Emile Zola n'a jamais été offerte dans une édition si luxueuse, à un prix si incroyablement bas, et cette collection intégrale risque d'être rapidement épuisée. Renvoyez la carte de lecture aujourd'hui même.

VOICI UN APERÇU DES TITRES QUI BRILLENT EN LETTRES D'OR DANS LA LITTÉRATURE DE TOUS LES TEMPS.

La Curée ● Le Ventre de Paris ● L'Assommoir ● Nana ● Pot-Bouille ● Au Bonheur des Dames ● Germinal ● L'Œuvre ● La Terre ● Le Rêve ● La Bête Humaine ● L'Argent ● Thérèse Raquin ● Les Mystères de Marseille ● Les Contes à Ninon ● ... d'innombrables récits et documents d'histoire, et le terrible "J'accuse", qui arracha du bagne le capitaine Dreyfus.

PropArt



Acceptez cette élégante
BIBLIOTHEQUE
pour seulement 14,80 F

Oui, pour vous remercier de votre intérêt et de votre rapidité, nous vous offrons cette bibliothèque de ligne élégante et moderne. Elle s'harmonisera avec votre intérieur quel que soit le style de votre mobilier. Elle peut contenir jusqu'à 60 volumes. Nous vous l'enverrons avec le premier livre et vous pourrez le conserver pour seulement 14,80 F si vous décidez de garder le livre et de souscrire ainsi à la collection.

UNE BIBLIOTHÈQUE POUR LE PRIX D'UN LIVRE

BON DE LECTURE GRATUIT

Cercle du Bibliophile 2, rue Trézel - 92-Levallois-Perret - Collection "EMILE ZOLA"

Veuillez m'envoyez le premier volume de la splendide nouvelle édition de l'Œuvre Complète d'Emile Zola, pour un examen absolument gratuit de 10 jours. Si je ne suis pas absolument satisfait de la beaute et de la grande valeur de cette belle édition, je vous retournerai ce volume sans rien vous devoir Autrement, je le conserverai pour le bas prix spécial de souscription de seulement 14,80 F (+ 1,70 F de frais de port). Puis, automatiquement chaque mois, je recevrai le volume suivant de la série, pour lequel je réglerai le même bas prix de souscription, jusqu'à ce que ma collection soit complète.

UNE BIBLIOTHÉQUE POUR 14,80 F

☐ ***Cochez ici pour recevoir aussi cette belle bibliothèque Si votre bon de commande nous parvient dans les 5 jours vous pourrez la conserver avec votre collection Emile Zola pour le prix dérisoire de 14 80 F.***

NOM ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐
écrire en majuscules
PRENOM ....
N° ..... RUE ....
VILLE .... N° DEPT ....

Signature (obligatoire)

Signature des Parents ou Tuteur legal si vous avez moins de 21 ans

036.140

Cercle du Bibliophile - 2, rue Trézel - 92 Levallois-Perret
En Belgique : Cercle du Bibliophile 14, rue Kessels - Bruxelles En Suisse : 37, rue Agasse - Genève

De notre fidèle Jean-Paul Madillac, Montcaret Dordogne :

« Pour reprendre les propos de Mardore : pas de démagogie. Pourtant, comment se refuser le plaisir, inavouable, d'envoyer des fleurs aux *Cahiers*, lorsque cette magnificente revue de chevet accouche de l'article tant espéré sur « Pierrot le fou ». Fou, oui, je dois l'être, dans mon isolement de cinéphile plouc qui confine au dénuement pour trouver toujours un enthousiasme débridé devant les films que vous défendez, souvent vénérez, sans jamais toutefois les pénétrer avec les clefs que vous suggérez. Malheur aux autodidactes qui pour appréhender une forme particulière de l'art oublient justement qu'il s'agit d'une forme, et la déforment, la transforment en parlant peinture d'un film, roman d'une statue, symphonie d'un poème. (Car vous n'y pouvez rien : vous faites une critique d'élite pour lecteurs spectateurs d'élite. Nul orgueil, ni vanité, ni mépris dans cet aphorisme. C'est simplement un fait. Et qu'on vienne me dire le contraire, nous verrons de quel bois je me chauffe!). Ainsi je suis entré dans l'absurde infini de « Pierrot » par la plasticité mouvante des couleurs. Pour la première fois je « voyais » un film. L'expression enfin collait à la réalité. Et plus je revoyais le film, plus je pensais à de Staël ou Van Gogh. Mes amis font des articles dans des revues ésotériques (?). Ils n'avaient pas vu Pierrot puisqu'ils ne comprenaient pas le masque mortuaire. Ou bien je délirais de stupidité... Enfin la lumière fut, par René Richetin. Je ne suis donc pas fou. Ou alors nous sommes déjà deux.

« Autre point de satisfaction : la fuite éperdue de vos colonnes de Poulidor-Cournot vers les horizons rosis du Nouvel Observateur. Et quoi que vous pensiez, Monsieur le Rédacteur en Chef, je ne joue jamais les autruches, ce qui me vaut plus d'inimitié que de gracieux sourires, d'ailleurs. Disons que, depuis ma campagne, les *Cahiers* représentent un certain aspect de la critique cinématographique — sans équivalent... Parce qu'au-delà de tout système, ou méthode, ou politique, vous êtes les seuls à considérer le cinéma comme un art et à tenter de l'amener sur ce plan difficile, ce qui implique de votre part l'intuition et l'intelligence nécessaires pour défendre ce qui n'est jamais évident. Or Cournot est tout, sauf un bon critique d'art... »

Lotte Eisner et Ian Cameron, eux, sont brefs. De la première :

« Juste un mot pour vous dire que le mystérieux film *Love and Potatoes* dont parle Kurosawa dans l'interview n'est autre que *Isn't Life Wonderful*, de Griffith, film sur l'inflation à Berlin, qui a dû passer sous ce titre au Japon. »

Du second, un télégramme :

« Thank you Delahaye, Thank you Cahiers. Thank you Finland. Stop. *Movie* will return. Stop. Regards. Cameron. »

De ces lignes sybillines, nous déduisons que Cameron est content que (de la Finlande à la France), on lui ait manifesté de la sympathie lors des attaques de Tony Richardson (qui veut le couler par un procès), et, nouvelle de taille, que Movie *va reparaître. O.K.*

Une longue lettre, maintenant, de Blandine Keller (parmi nos correspondants une énorme proportion de correspondantes) qu'il n'est malheureusement pas possible de publier entièrement, vu sa longueur (huit pages) mais dont nous tentons de respecter les différents stades :

« Avant de vous lire, je ne pratiquais aucune espèce de littérature cinématographique... Je lisais quelques-uns de vos confrères de la presse hebdomadaire (*je saute ici quelques très justes autant que malveillantes remarques*) qui me semblaient incapables ou indignes de parler de cinéma. Mais quand je vous ai connu : révélation. Enfin une réflexion de valeur sur notre art, l'art du XXe siècle. Mais j'aurais dû être comblée. Or je ne le suis pas. C'est une interprétation de *L'Impératrice rouge*, par Dubœuf, qui a commencé à me mettre mal à l'aise. Prétendre que l'essence de ce chef-d'œuvre, pour moi vibrant d'humanité, est la joie autocontemplative de son créateur, m'a paru suspect. C'est une vue de l'esprit qui n'atteint pas l'essentiel. En plus, comme conception de l'œuvre d'art, c'est discutable (« Joie que l'intelligence se donne par son libre exercice »). Enfin, un article ce n'est pas grave, et dans le même numéro... » (*ici quelques compliments sur le contenu du* 178). *Mais certaines choses ont de nouveau inquiété notre correspondante, dont notre façon de défendre Hawks comme art de la variation infinitésimale et certains tours de pensée de Straub dans son entretien :* « A partir de là, poursuit-elle, j'ai lu les *Cahiers* d'un œil plus critique jusqu'à ce que, un peu plus loin, une réponse à l'un de vos lecteurs m'ait fait bondir en me révélant votre système : « *Red Line*, ou tout autre film de Hawks, c'est avant tout un exercice de haute voltige intellectuelle pour le spectateur ». Là, j'ai compris... Si pour vous le génie consiste à toucher au bon endroit le cerveau du spectateur pour qu'il sente voluptueusement son esprit cogiter, où allons-nous... Pensez-vous que le public qui compte, qu'il importe de toucher, vienne au cinéma pour faire voltiger son intellect ? Vous avez de l'art une conception élitiste... De toute façon, vous n'êtes que le cas particulier d'une situation qui caractérise toute notre culture : vous êtes les Grands Rhétoriqueurs d'une culture qui perd la vie faute de trouver de nouvelles valeurs et de nouvelles références universelles, en ce moment où un auteur est plus soucieux de trouver de nouvelles combinaisons formelles que d'exprimer un message vital. Et justement, cet étouffement provoqué

par des siècles de pensée accumulée derrière nous, un art neuf comme le cinéma devrait y échapper... Vous n'avez pas la moindre inquiétude, vous continuez à échafauder vos phrases bien satisfaites... J'ai été bien longue, mais j'espère que vous avez compris ce que je voulais dire et qui représente quelque chose de grave. Je vous envoie toute ma sympathie, car malgré tout... » (*suivent quelques félicitations...*).

Réponse : Oui, vous avez mis le doigt sur quelque chose d'important. Oui, nous vous avons comprise, d'autant que vous vous êtes exprimée de façon complète, chaleureuse, et bien balancée. C'est même cela qui fait de votre lettre le type même de celles auxquelles il est passionnant — et extrêmement utile — de répondre. Mais je reprends vos points :

1) *Sternberg. Dans cet article, qui se voulait limité à un certain aspect, nous n'exposions nullement notre « conception » de l'œuvre d'art. Dubœuf y décrivait seulement une des composantes de Sternberg : nul, en effet, qui n'ait remarqué son narcissisme. Est-ce la seule composante de cette œuvre (assurément vibrante d'humanité)? Non. Aussi bien avons-nous publié beaucoup d'autres articles sur beaucoup d'autres aspects de cette œuvre.*

2) *Hawks. Ici non plus nous n'exposons nulle loi ou théorie du cinéma. Nous nous contentons de décrire le système propre de Hawks, pris à partir d'un de ses aspects. Pourquoi justement cet aspect et non tel autre ? parce que : a - c'est celui qui, s'agissant d'un film d'action, est le plus généralement méconnu, principalement des critiques ; b - il est plus fécond, en règle générale, de mettre en relief l'aspect « abstrait » d'un cinéaste « concret » (de même, l'aspect « concret » d'un cinéaste « abstrait ») que l'inverse. Inutile en effet de commettre ce pléonasme qui consisterait à insister sur l'aspect le plus évident de l'œuvre que nous tenons pour déjà perçu, senti, compris. De là il découle que :*

3) *Nous ne pensons nullement que le génie consiste seulement à toucher et faire fonctionner le cerveau des gens, comme vous dites. Le génie, c'est de toucher, là ou ailleurs, et il n'est nulle forme de volupté ou de voltige (cérébrale ou non) que le génie, le critique ou le spectateur doive négliger. Rappelez-vous : « Rien de ce qui est humain... » c'est exactement ça.*

4) *Devant votre perspicacité (et celle de ce cher Madillac qui sur ce point, quoique par d'autres voies, vous rejoint) il nous faut nous incliner : oui, nous sommes « élitistes » (et charmés de nous voir coiffés de ce gentil vocable aux résonances, me semble-t-il, florales). A ce détail près que nous faisons tout notre possible (puisque nous allons jusqu'à aider, fort concrètement, à la diffusion du cinéma, via les ciné-clubs, et jusqu'à la distribution incluse) pour que cette élite couvre le plus grand nombre possible. Action que nous poursuivons sans concessions, sans démagogie. Quant à nous voir comme des gens n'ayant « pas la moindre inquiétude », alors là, vous êtes très loin de notre compte! Donnons-nous vraiment cette impression? Bizarre, bizarre...*

5) *Et en ce qui concerne les auteurs « plus soucieux de trouver des combinaisons formelles », nous vous renvoyons aux entretiens que nous ne cessons de publier, afin que nos lecteurs apprennent justement, des cinéastes eux-mêmes, les points de vue qui sont les leurs. Vous y constaterez qu'il n'est aucun grand cinéaste qui n'attache une importance extrême au « message vital » dont vous parlez. Ceux qui, parmi eux, s'attachent à trouver de nouvelles combinaisons formelles le font justement pour rendre ce « message » plus vivant, plus provocant, plus efficace, ou plus touchant.*

La suite de vos lettres au prochain numéro, avec celle notamment de Christian Oddos sur « La Guerre est finie », que je dois, faute de place, reporter.

Michel DELAHAYE.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Jean de Baroncelli (Le Monde)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Jean-Louis Bory (Le Nouvel Observateur)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Jean Collet (Télérama)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Delahaye (Cahiers)	Michel Mardore (Pariscope)	Georges Sadoul (Les Lettres françaises)
Octobre (Sergeï M. Eisenstein)	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★
Non réconciliés (Jean-Marie Straub)	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★
L'Homme au crâne rasé (André Delvaux)		★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★
Make Way For To-morrow (Leo McCarey)	★★	★★	★★★★	★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	
It Happened Here (K. Brownlow et A. Mollo)	★★★		★★★	★★	★★★		★★★	★★★★	★★	★
Three on a Couch (Jerry Lewis)	★	★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★
Porgy and Bess (Otto Preminger)	★★★	★★	★★	●	★★	★★	★★	★★	★★	
Qui êtes-vous Polly Magoo ? (William Klein)	★★	★★	●	★★	★★	●	★★	★★	★★	★
Paris brûle-t-il ? (René Clément)	★	★★★	●	●	★★	●	●	●	★	★★
Et pour quelques dollars de plus (S. Leone)	●		★		★★		★		●	
Modesty Blaise (Joseph Losey)	★★	★	●	★	★★	●	●	●	●	★★
The Night Must Fall (Karel Reisz)	●	★★	●	★	★★★	●	●	●	●	
Le Docteur Jivago (David Lean)	★★	★★	●	●	●	●	●	★★	●	●
Martin soldat (Michel Deville)	●	★	●	●	★		●		●	★
Le Saint prend l'affût (Christian-Jaque)	★					●			●	
Atout cœur à Tokyo (Boisrond)		★	●				●		●	
Le Jardinier d'Argenteuil (J.-P. Le Chanois)	●	●			●	●		●	●	★
Les Centurions (Mark Robson)	●	●	●	●	★	●	●	●	●	●
Carré de dames pour un as (J. Poltrenaud)	●			●					●	
Dominique (Henry Koster)	●								●	●
Raspoutine, le moine fou (Don Sharp)	●	●	●	●			●		●	●

petit journal du cinéma

Portrait d'un vieil homme

Quelque part aux environs de Grenoble, entre les quatre murs d'une maison de campagne dont la façade est ouverte sur la chaine de Belledonne, Michel Simon tourne son 138e film. Autour de lui, une équipe sympathique qui vient en général du théâtre — Luce Fabiolle et Roger Carrel devant la caméra, Claude Confortés derrière, comme assistant — et en particulier de « Balthazar », avec Jean Chiabot, cadreur bressonien. C'est Claude Berri, dont c'est le premier long métrage, qui dirige l'ensemble. Avant, il y avait eu les sketches de « La Chance et l'amour » et des « Baisers » — cuisine beauregardienne qu'il renie à moitié — et « Le Poulet », qui lui valut un Oscar, cause directe de ce long métrage, produit par André Hunebelle...



Michel Simon et Claude Berri feuillettent un album de photos de jeunesse.

La première chose qu'on pense à demander à Berri, c'est, bien sûr, pourquoi il tourne avec Simon. Il se met presque en colère : « J'aimerais demander à tous les autres réalisateurs, dit-il, pourquoi ils ne tournent pas avec Simon ! » Nous sommes ainsi fixés : Berri voue une grande, une profonde admiration à Simon, le « plus fantastique Français moyen ». Et derrière la grosse bouille de Boudu, c'est aussi les ombres des ancêtres prestigieux qui se profilent : Renoir, Vigo, que Berri s'accorde comme maitres spirituels — et en cela il n'a pas tort, mais il n'est pas non plus le seul...

Tendresse et cruauté seront donc les deux mamelles du « Vieil homme et l'enfant », titre provisoire de l'œuvre en gestation. Le scénario-découpage (de Berri entièrement), nous apprend que l'action se déroule en 1944, chez « pépé » et « mémé », deux retraités, qui recueillent un petit garçon juif. « Pépé » ne saura jamais que son petit protégé est juif, et le film évitera ainsi l'écueil de la thèse pour entrer de plain-pied dans l'amour.

Autre habileté : l'histoire, on s'en rend compte, est écrite pour Simon. Simon, c'est Pépé, et vice versa ; ils sont interchangeables, uniques. Aussi peut-on avoir l'espoir que la nouvelle carrière promise à Michel Simon commencera là. Mais que peut-on dire d'un film à l'état de tournage ? Les premiers rushes nous montrent des « scènes » classiquement refermées sur elles-mêmes, sans surprises, sans trop d'audace, poussant parfois des pointes dans le gag pur — échelons placés là pour étager le rire franc entre deux moments d'émotion. Y sont confrontés l'énorme masse de Simon, pareil à lui-même — donc excellent — et le délicat petit visage traqué de « l'enfant », un petit triangle blême mangé par de grands yeux sombres...

Le père Simon, lui, ne parle du film en cours qu'avec une certaine méfiance. Les méthodes modernes, qui bousculent un peu un ordre des choses qu'il croyait immuable, le laissent parfois sans défense, seul, dans un tourbillon dont il voudrait s'échapper. Pour lui, le laisser-aller règne aujourd'hui au théâtre comme au cinéma, et il aime à parler de l'époque où il exigeait que le scénario et les dialogues lui soient donnés un mois avant le tournage, avec dix signatures garantissant que pas une virgule n'y serait changée.

Mais il ne faut pas voir là un caprice de vedette : c'est seulement l'obsession de bien faire, d'être toujours à la hauteur, qui le travaille, l'occupe en totalité, et lui donne ces regrets, ces colères, ces accès de découragement. Mais on ne peut écrire sur Simon sans parler — et ce sera notre conclusion — de sa prodigieuse gentillesse, de sa simplicité désarmante, et de la colossale drôlerie qui se dégagent des mille anecdotes qu'il ne cesse de raconter sur un peu tout et un peu tout le monde, et qui feront peut-être l'objet d'un merveilleux livre de souvenirs qu'il nous écrira un jour. — J.-P. A.

* *

Sur « La Collectionneuse »

Eric Rohmer a tourné à Saint-Tropez « La Collectionneuse », le numéro 4 de la série des six contes moraux, long métrage en 35 mm couleur, produit par Barbet Schroeder et Georges de Beauregard. Mini-jupes, mini-mokes et cheveux longs caractérisent ce moderne dandysme des êtres désœuvrés qui succèdent aux étudiants de « La Carrière de Suzanne ».

Rohmer a tenu à s'entourer d'acteurs capables de participer à l'élaboration des dialogues. Une villa tropézienne sert de cadre à leurs ébats : Haydée, qui collectionne les garçons (Haydée Politoff), Daniel, le peintre (Daniel Pommereulle), Adrien, l'antiquaire (Patrick Bauchau) et Charlie (Denis Berry).

Narrée à la première personne du passé et accompagnée d'un commentaire, l'action — d'une singulière complexité — est soumise à la subjectivité d'un personnage, Adrien, le seul dont on connaisse, d'une manière relativement précise, les motivations.

De quoi s'agit-il ? D'individus véritablement « déphasés ». Absences et décalages confèrent au récit un halo d'irréalité : glissement silencieux d'êtres qui se frôlent et ne se rencontrent pas. Il s'agit aussi d'un film sur la beauté, beauté des objets de la collection, des gestes et des démarches. — M. B.

Patrick Bauchau et Haydée Politoff dans « La Collectionneuse », d'Eric Rohmer.





John Huston interprète Noé dans son film « La Bible ».

Rencontre avec John Huston

John Huston, paisible et réfléchi, était à Hollywood le mois dernier, entre avions et tournages, faisant les derniers préparatifs pour la sortie de « The Bible », fruit de plus de deux ans de labeur. Il vient de finir son sketch de « Casino Royale », ce James Bond sans Connery, qui est devenu le « Cléopâtre » de la Columbia, et le mois prochain il commencera « Reflections in a Golden Eye » à Londres, suivi d'une superproduction napoléonienne. Huston a eu 60 ans le 5 août. Cet ex-scénariste, qui vivait jadis ses scénarios avec sa désinvolture « irlandaise », son pathétique à la Hemingway et l'insolence triste et ironique du Bogart de la fiction, n'est plus que sagacité presque patriarcale. La vitalité panthéiste de « La Nuit de l'iguane » a cédé la place à la réflexion polie.

Huston vient rarement en Amérique. Il renonça à sa citoyenneté américaine il y a deux ans et demi, et quand il ne tourne pas, il vit la vie d'un hobereau en Irlande, au milieu d'hectares sauvages, chassant le renard et jouant à l'hôte prodigue pour une élite des arts et des lettres. Nous nous rencontrons à la Fox, qui distribue « La Bible » dans le monde entier à l'exception de l'Italie, que Dino De Laurentiis s'est réservé. Huston parle d'abord des questions pécuniaires. « Oui, « La Bible » a coûté 18 millions de dollars et la Fox doit faire 40 millions de recettes avant de commencer à faire des bénéfices. Oui, une suite est prévue. Le film s'arrête avec Abraham (au début du tournage il était question d'aller jusqu'à Moïse) et s'il a du succès, une suite est certainement possible. Si je dois le faire, il faudra un changement de ton complet, car j'ai épuisé mes ressources épiques pour un bout de temps. Non, une première mondiale au Vatican n'est plus envisagée. « Ce n'est pas un film religieux au sens propre, mais plutôt la Toison d'Or, quelques chapitres de « l'Iliade ». C'est un poème mythologique, légendaire et historique à la fois. C'est aussi une erreur de nom, car le film ne couvre que trente pages de la Genèse. C'est six films en un ».

Cahiers Avez-vous vu « L'Evangile selon saint Matthieu » de Pasolini ?

Huston Oui, je l'ai beaucoup aimé. Toutes les églises — catholique, protestante, hébraïque — reconnaissent tacitement aujourd'hui que la Bible est un mélange de mythes, de légendes et d'Histoire. Et en tant que telle, la Bible est unique dans le trésor humain. C'est la première histoire d'aventure, la première histoire d'amour, le premier policier à suspense et aussi le premier récit d'une foi. Nous l'avons traitée comme une légende au sens noble du mot.

Cahiers Vous vous dites athée, n'est-ce pas ?

Huston Oui, je suis athée.

Cahiers Pouvez-vous vous expliquer ?

Huston Plutôt agnostique. Je n'ai pas d'avis sur la possibilité d'existence d'une divinité. Je suis un « athée philosophe », si l'on peut dire.

Cahiers Est-ce que vous vous éloignez de la Bible dans votre film ?

Huston Pas sciemment. Enfin, le scénariste, l'écrivain Christopher Fry, a introduit une scène d'amour entre Abraham et sa femme Sarah qui n'est pas dans le Texte. Mais il s'est laissé inspirer par les chants épiques grecs qui sont pratiquement contemporains. Abraham est une figure historique, le premier personnage historique hébreu, n'est-ce pas, datant de 1700 avant notre ère, en pleine civilisation crétoise.

Cahiers Les dialogues sont-ils en anglais contemporain ou...

Huston Non, en « King James English », anglais ancien du XVIIe, très beau. C'est le scénario de Fry qui m'a décidé à faire le film. J'ai d'abord dit à De Laurentiis : « Vous blaguez, vous voulez faire un film religieux style Cecil B. DeMille ! » Quand il m'a dit que c'était en fait le scénario de Fry qu'il avait l'intention de tourner, j'ai signé le contrat sur le champ. On peut dire que « La Bible », c'est six films différents décrivant, en un souffle, la Création, Adam et Eve, Caïn et Abel, Noé, la Tour de Babel et la saga d'Abraham.

Cahiers Vous avez essayé quelques innovations techniques...

Huston Pour la séquence du Jardin d'Eden, la pellicule a d'abord été exposée sur un fond jaune, puis rembobinée et les plans ont été tournés. Le résultat est une lueur dorée sur toute la séquence. Puis, après le Péché, un effet noir et blanc prédomine.

Cahiers Vos prochains films seront « Reflections in a Golden Eye » et une nouvelle superproduction pour De Laurentiis.

Huston Je voulais commencer « Reflections » en septembre. Le scénario est tiré du roman de Carson McCullers et les vedettes devaient être Elizabeth Taylor et Montgomery Clift. Au printemps prochain, je commencerai « Waterloo », avec Richard Burton jouant Napoléon et Peter O'Toole, Wellington. Il n'y aura pas de premier rôle féminin, mais si Liz veut faire de la figuration intelligente, elle sera la bienvenue. Le scénario de « Reflections » a été écrit par un romancier que j'adore, Chapman Mortimer, un Anglais qui vit en Suède. J'ai été un de ses admirateurs depuis quinze ans. Il écrit des romans qui me hantent.

Cahiers Vous n'avez pas tourné de films en Amérique depuis « The Misfits ». Quels sont vos sentiments envers les Etats-Unis depuis que vous avez renoncé à votre citoyenneté ?

Huston L'abjuration de la citoyenneté devant un consul, c'est barbare et pénible, mais je ne regrette pas d'être devenu Irlandais. J'allais en Irlande depuis une quinzaine d'années déjà et j'y restais chaque fois un peu plus longtemps. Et puis je commençais à me sentir chez moi en Irlande. Je me sentirai toujours très proche des Etats-Unis et j'admirerai toujours mon pays d'origine, mais l'Amérique que j'ai connue et aimée n'existe plus.

Cahiers Quel a été votre apport personnel dans « Casino Royale » ?

Huston Un apport de plaisanterie. C'est le plus gros gag du cinéma, ce film. Mon volet (les trois autres quarts du film sont mis en scène par Joe McGrath, un jeune de la TV britannique, Robert Parrish et le réalisateur second unit Richard Talmadge) traite du transfert illégal en France et de l'exécution de la seule femme que Sir James ait jamais aimée. Il faut vous expliquer que le gag de « Casino » est que Sir James Bond est en réalité un contre-



George C. Scott interprète Abraham dans « La Bible » de John Huston.

* * * * * * * * * * * *

Non-remake

Edgar G. Ulmer va diriger aux Etats-Unis une série de films d'après l'histoire de Robert J. Perry, « Pressure Point », parue dans le « Saturday Evening Post », et sans rapport avec le film de Cornfield du même nom.

* * * * * * * * * * * *

espion en retraite depuis 20 ans, après une carrière distinguée. Le service secret britannique a un tel respect pour ce qu'il a fait que son nom est donné comme nom de code au plus méritant des



Abraham et son fils Isaac (Alberto Lucantoni) dans les ruines de Sodome.

jeunes du service. C'est comme ça qu'on a résolu l'épineux problème de faire un James Bond sans Sean Connery. Mais chacun fait ce qu'il veut dans ce film.

Cahiers Vous jouez « M », le chef du service secret dans le film...

Huston Une plaisanterie...

Cahiers Et votre interprétation de Noé dans « La Bible » ?

Huston Ça c'est autre chose. Il fallait un acteur ayant un rapport avec les animaux, quelqu'un qui, non seulement les aimât, mais sentit avec eux. On a beaucoup cherché, puis De Laurentiis a eu l'idée que je le fasse. Ce n'était pas facile. Je me suis finalement laissé convaincre. Le rôle réclamait un grand naïf, dans un sens, et comme je le suis (sourires)... Mais le metteur en scène Huston doit avouer que l'acteur Huston était un interprète supérieurement doué. (Propos recueillis au magnétophone par A.M.)

* *

Chabrol à Hambourg

Ex-séductrice d'ordre trois dans la cité future de J.-L. G. et compagne peu loquace et fort peu vêtue d'Hanin dans le premier « Tigre », Christa Lang nous envoie de Hambourg quelques impressions de son dernier tournage avec Chabrol.

« ... Ce qui m'étonne toujours dans les films de Claude, ce sont ses personnages féminins : putains, salopes, connes, alcooliques, pauvres filles (victimes ou arrivistes), et parfois tout cela à la fois.

Dans « Le Scandale », Stéphane Audran va jusqu'au meurtre pour mener la belle vie avec celui qu'elle aime : Tony Perkins. Celui-ci est marié à une odieuse bourgeoise prête, à tout pour réussir et qui laissera soupçonner Maurice Ronet (il traine une vieille maladie mentale) d'un double meurtre pour prendre sa place à la tête d'un trust de champagne.

Dans la société capitaliste pourrie que décrit le film, tous les personnages sont sujets à scandales.

A Hambourg, début de tournage tumultueux. Chabrollen en vérité. Dans les rues où nous tournons, près de la Reperbahn, les nombreux spectateurs qui, comme toujours en extérieurs, s'agglutinent autour de la caméra, ont ceci de particulier qu'ils sont tous ivres. Je n'ai jamais vu autant d'ivrognes qu'à Hambourg. Tous sortent en titubant des innombrables boîtes avoisinantes et viennent regarder jouer les bribes d'une histoire à laquelle, curieusement, ils ne comprennent rien. Curieusement, car Stéphane Audran, Ronet et Perkins sortent précisément, au cours de la scène que l'on tourne, d'une de ces boîtes, à moitié saouls. Mais on ne verra pas cette scène puisque le propriétaire d'une boîte de la rue dans laquelle nous tournions a fait un procès à la production, l'accusant d'avoir empêché les clients d'entrer, ce qui, vu l'état des badauds, était pour le moins contestable. Il a d'ailleurs perdu son procès. Les autres jours sont plus calmes, mais placés eux aussi sous le signe de l'alcool. L'autre nuit, au bord de l'Alster, il était encore trop tôt pour tourner et en attendant l'aube dans un froid glacial, la bouteille de scotch fut très sollicitée. Enfin l'aube arrive, je dois jouer le rôle de Paula qui marche en compagnie de Paul (Maurice Ronet) en titubant, pieds nus dans l'herbe mouillée. Paul raconte à Paula des choses qu'elle ne comprend pas, mais devine sans doute. Ils s'asseyent sous un saule pleureur. Paula fait du charme à Paul, essaye de l'embrasser, mais il est trop saoul ! Il s'endort et Paula s'en va en titubant. Lorsque le jour commence vraiment à poindre, je dois m'allonger



Claude et l'alcool.

dans une barque sur l'Alster car j'ai été assassinée pendant que Paul dormait. Claude me met un bas noir autour du cou, me retrousse la jupe et m'indique la position à prendre. Il m'explique que les étranglées ne sont vraiment pas belles à voir et qu'il y en a même qui ont la langue sortie. Sans doute seul Chabrol est-il capable de faire rire aux larmes quelqu'un allongé à moitié déshabillé, au petit matin, par un froid glacial, dans une barque sur l'Alster... » — C. L.

Christa Lang dans « Le Scandale » de Claude Chabrol.

* * * * * * * * * * *

What happened to Hays ?

Depuis que les Etats-Unis ont rejoint le rang des pays ayant pratiquement aboli la censure cinématographique (Nouvelle Zélande, nations scandinaves et bientôt, paraît-il, l'Angleterre), le Code de Production est attaqué de toute part et il semble que cet ensemble de règles d'auto-censure inventé en 1929 ne sera bientôt plus qu'un souvenir historique du cinéma américain. Le premier résultat des jugements de la Cour Suprême de 1965 déclarant la pré-censure inconstitutionnelle a été de susciter des propositions de révisions profondes du Code. Dernièrement les administrateurs ont révélé leur impuissance en accordant coup sur coup des exemptions à deux films violant de front plusieurs articles du code. Il s'agit de « Who's Afraid of Virginia Woolf ? » de Mike Nichols, qui transgresse les articles concernant les blasphèmes intentionnels et l'inconduite conjugale, et d' « Alfie », de Lewis Gilbert, qui traite clairement de l'avortement. Dans le cas de « Qui a peur ? », le poids de la pièce d'Edward Albee, plus celui de la Warner sauvèrent l'œuvre, fait que les administrateurs ne manquèrent pas de souligner en accordant l'exemption. En se prononçant sur « Alfie » le mois dernier, la référence aux mérites artistiques ou sociaux disparut, et le film put sortir à New York sans coupures et avec le « sceau » du Code.

L'affaiblissement constant du Code depuis une dizaine d'années a été accéléré depuis que l'Office de censure clérical, le principal organisme agissant sur le Code, a décidé de suivre l'Encyclique « Miranda prorsus » de Pie XII (voir n° 174, p. 14), qui conseille moins aux catholiques de condamner les mauvais films que de susciter les bons (l'office américain donna l'anodine cote « adulte avec réserves » à « Qui a peur? »).

Désormais, on ne jugera les films que selon un critère de « ton et de forme », quel que soit le sujet. Depuis les jugements de la Cour suprême portés sur la censure municipale de Baltimore et la censure de l'Etat de l'Ohio, plusieurs états, notamment New York, ont envisagé d'adopter le système du British Board of Film Censors de classement des films, mais l'industrie, sous la pression des exploitants des salles, s'est toujours opposée à un classement qui risque d'interdire une bonne partie de la production mondiale aux moins de 18 ou 21 ans.

Une apparence de code semble nécessaire encore pendant un certain temps, pour ne pas ouvrir les vannes réactionnaires, mais son utilité véritable est largement contestée. Depuis octobre 1965, il a été question de réviser le Code en abandonnant les interdits généraux au profit d'un jugement de chaque film. Il est clair qu'un critère de « ton et forme » sera forcément transitoire, puisqu'au principe de la codification il substitue la subjectivité de quelques administrateurs : il ne peut être qu'un pas vers l'abolition définitive de la censure. — A. M.

Joseph Losey sur « Accident »

« Je n'aime pas beaucoup parler de mes films avant qu'ils ne soient faits, parce qu'un travail peut devenir complètement différent du matériau dont vous êtes parti Mais maintenant, il ne me reste qu'une ou deux petites séquences à tourner, et c'est un peu plus facile. Le film n'est pas exactement un flash-back : quelque chose arrive, on passe alors à l'histoire de ce qui a pu se passer, il y a simultanément des références occasionnelles à la chose qui arrive — l'accident — et, enfin, on arrive chronologiquement à l'endroit d'où on était parti, à la nuit même de l'accident. Le film se termine à ce moment. En gros, il ne me manque plus maintenant que l'accident, c'est-à-dire le début, quelques éléments qui reviennent comme des leitmotive et la toute fin.

« Ce que je peux dire, c'est que j'ai aimé, et aime énormément le script. Je le considère comme très complet, le plus excitant que j'aie jamais eu. Le film sera inévitablement comparé à d'autres et je suppose que, dans une certaine mesure, on se copie toujours un peu soi-même. Certains le compareront sans doute à « Servant », mais pour moi il ne lui ressemble pas le moins du monde.

« Ce qui semble important dans ce film, c'est qu'il parle de la participation de chacun de nous à la vie de son prochain. Vous savez que si un homme commet un crime et qu'une fille, ou sa mère, ou font pas d'autres, qui disent certaines choses, en taisent d'autres, ou qui n'en disent que la moitié, ou des choses qui peuvent être parfaitement fausses, sans la moindre intention de tromperie, mais par vanité. Et c'est l'histoire de ce qu'un être retient et dissimule en lui, et des conséquences que cela entraine dans sa vie et celle des autres.

« Il s'agit également d'êtres jeunes et de vieux, d'hommes qui arrivent à la quarantaine et s'inquiètent de leur réussite, leur carrière, leur âge. De trois hommes, en fait : un très jeune homme et deux plus âgés, qui sont amis mais qui ont des caractères complètement différents. D'une jeune fille aussi, qui est un catalyseur, qui ne fait rien de particulier elle-même, mais autour de laquelle les événements ont lieu. Enfin, il y a deux femmes L'une est délaissée, l'autre a deux enfants et en attend un troisième ; le mari est sur le point de la tromper mais ne le fait pas De tout cela résulte la mort d'une personne, la fin de certaines relations, et l'apparition d'un homme qui ne sera plus jamais le même à la suite de cet accident. Il y a peu de violence, sinon le terrible accident, dont on ne voit même pas le début, et quelques scènes d'amour fiévreuses qu'on voit à peine commencer.

« Delphine Seyrig est remarquable dans une des séquences que je préfère ; Dirk et elle y jouent une soirée telle qu'ils imaginent qu'elle va se dérouler, alors qu'elle est



Joseph Losey, Carole Chaplin et Jacqueline Sassard préparant une scène d' « Accident » à Norwood Farmhouse, Cobham.

un ami, lui donne abri, ils sont complices et par conséquent punissables. La complicité, c'est donc partager une responsabilité. Ce n'est pas la même chose que la culpabilité, ce n'est pas la même chose que la conspiration, mais complicité et conspiration vont de pair. Mon film est l'histoire d'un certain nombre de personnages qui font certaines choses, n'en

toute autre. Ils ne disent pas un mot dans cette scène. Il y a aussi, dans une autre séquence, un mélange des temps : un montage alterné de deux scènes qui se déroulent à peu près au même moment. Le film tente de refuser le montage conventionnel classique — celui où on voit quelqu'un sortir par une porte, descendre un escalier, entrer par une autre porte.



« L'Eton Ball Game », au centre, Michael York.

« Je connaissais assez bien Stanley Baker et Bogarde pour savoir qu'ils travailleraient parfaitement ensemble dans une direction donnée. Pour moi, leur choix, bien que contraire à celui qu'aurait fait la majorité des gens, était très justifié. D'ailleurs, les rares personnes qui avaient lu le script ont presque toutes cru que j'avais donné à chacun le rôle de l'autre Mais ils se répondent et s'équilibrent remarquablement. Baker est complètement méconnaissable, physiquement et dans son jeu. Dirk, dont le personnage se présente sous deux aspects, qui a en quelque sorte un double rôle, parvient d'une manière extraordinaire à diviser sa personnalité, à prendre deux aspects différents, et cela évidemment sans aucun maquillage.

Je pense qu'en Angleterre on ne peut parler de rien, dans aucun moyen d'expression, sans mettre à jour la structure de classes de ce pays, parce qu'elle est omniprésente : elle est dans l'accent des gens, dans leurs habits, dans leur éducation, dans le genre d'influences qu'ils subissent ou ne subissent pas, dans la manière même dont ils dissimulent leur appartenance à telle ou telle classe. Et Oxford, bien sûr, est le plus ancien exemple d'éducation britannique traditionnelle, Il a influencé notre éducation en Amérique et dans bien d'autres endroits. Pourtant, beaucoup parmi les étudiants et anciens élèves d'Oxford que j'ai rencontrés étaient de petits bourgeois ou des ouvriers, et pas du tout des aristocrates ou de grands bourgeois. Résultat : ou bien l'accent d'origine est recouvert par un accent d'Oxford — et tout le monde a le même accent — ou bien (ce qui devient de plus en plus fréquent) l'accent d'Oxford est oublié, et on trouve cette anomalie : des gens sortis d'Oxford qui parlent avec un accent censé jeter sur eux un discrédit social. Nous avons donc ici deux professeurs, l'un issu de la petite bourgeoisie et marié à une femme riche, appartenant à une famille parvenue, mais néanmoins très « upper class » dans son accent. L'autre est marié à une femme du Nord. Quant aux étudiants, William est un aristocrate dont la famille vit dans la même maison depuis mille ans, et la fille a un vague passé de noblesse autrichienne, elle est donc l'équivalent étranger de William.

« Ces choses se manifestent de diverses manières en Angleterre ; par exemple les hommes jouent souvent à des jeux cruels, brutaux, sadiques. L'un d'eux en particulier, appelé l' « Eton ball game », est très violent. La majeure partie des grandes familles, des groupes bourgeois ou des classes inférieures jouent à ces jeux en certaines occasions. Dans mon film, c'est au cours d'un de ces jeux que se manifeste l'hostilité profonde entre l'étudiant et le professeur, car il existe une hostilité de classe fondamentale entre eux, bien que ni reconnue par le professeur ni voulue par l'étudiant : il y a

* * * * * * * * * * * *

Film posthume

Budd Boetticher, citoyen mexicain depuis 1960, terminera bien son film sur Carlos Arruza, le toréador mexicain qui mourut avant la fin du tournage, grâce à Joe Levine, qui a avancé l'argent nécessaire. Restent encore à tourner des plans du ranch d'Arruza. Boetticher, qui n'a pas travaillé depuis « The Rise and Fall of Legs Diamond » (« La Chûte d'un caid », 1960), eut, dès le départ, des difficultés de distribution insistant pour que Arruza fût lui-même la vedette du film. — A. M.

entre eux une sorte d'amour, le garçon est assez jeune, il ressent une attirance homosexuelle inexprimée. Et en même temps cette relation professeur-étudiant, père-fils, est rendue confuse par le fait qu'il n'y a pas une grande différence d'âge entre eux et que les professeurs essaient aujourd'hui de vivre plus près des étudiants. Tous ces facteurs aboutissent à un amour-haine, une attirance-répulsion, avouée et inavouée, exprimée ou masquée. Cette caractérisation des personnages par leurs accents m'intéresse beaucoup. « Blind Date », par exemple, présentait les choses de ce point de vue. Il est possible que les Anglais soient moins aptes à faire cela qu'un étranger, qui en sait assez sur ce qui se passe pour être à la fois un observateur et, dans une certaine mesure, un participant. Mais dans le cas de « Blind Date » par exemple, il y a eu les pressions les plus vives pour que je coupe les scènes avec le commissaire de police, scènes qui peuvent maintenant sembler vieux jeu, et auxquelles personne ne s'opposerait plus. A cette époque au contraire, si Hardy Krüger, le producteur David Deutsch et moi-même n'avions pas résisté fermement et menacé de donner des conférences de presse pour dire ce qui se passait, nous aurions probablement perdu cette bataille. Une grande partie du succès de ce film provenait des conflits sociaux: un Gallois est nécessairement un peu déclassé en Angleterre, face à un commissaire très « upper class ».

Dans « The Damned », ce qui m'intéressait c'était de parler de gens qui peuvent être parfaitement charmants, humains, etc. et qui néanmoins estiment avoir le droit d'imposer à tout prix leur mode de vie à d'autres gens. Si, dans un monde à venir, seule une poignée d'êtres doit survivre, on peut être alors certain que ce sont ceux qui leur conviennent qui seront préservés.

« Accident » devait à l'origine être produit par Sam Spiegel... Sam Spiegel et moi, nous essayions de trouver quelque chose à faire ensemble depuis des années. Le sujet m'a été envoyé par quelqu'un de son bureau, il m'a plu, moins en tant que livre que comme un matériau stimulant pour moi. Pinter intéressait également Spiegel qui avait beaucoup aimé « The Servant ». Pinter partagea mes vues à propos du livre, et comme nous voulions le faire, Sam s'engagea à moitié. Une fois le script écrit, il voulut retarder la production parce qu'il désirait encore y travailler. Une des clauses de notre contrat était que, si nous ne faisions pas le film dans un certain délai, nous pouvions racheter les droits ; comme nous ne voulions pas attendre, c'est ce que nous avons fait. Spiegel pensait à une très grosse production avec des vedettes d'un million de dollars, mais j'étais fermement persuadé que le film ne devait pas coûter trop cher. Un autre point important concernant ce film est celui de la couleur. Je peux vous dire ceci : je n'ai jamais aimé la couleur. Elle ne me semblait pas être un facteur contrôlable, et l'on avait émis trop d'opinions erronées à son sujet. J'ai sur ce film un chef opérateur (Gerry Fisher) qui fait son premier film en tant que chef opérateur, il était cameraman sur « Modesty Blaise » ; j'avais une grande confiance en lui, je lui ai donné le script, je lui en ai parlé, et demandé d'y réfléchir. Il y a pensé sérieusement pendant plusieurs jours, il avait peur de le faire mais en avait envie, enfin il s'est décidé. C'est devant « Muriel » que pour la première fois de ma vie j'ai été vraiment satisfait de la couleur : je ne crois pas avoir jamais vu de meilleur film en couleur. Je n'avais jamais voulu travailler en couleur jusqu'à présent, c'est trop décevant, et je ne pensais pas à ce film comme à un film en couleur. Elle m'a été imposée à cause de la vente à la télévision. J'étais très réticent au début, mais maintenant au contraire il me paraît impossible de penser à un film autrement qu'en couleur.

« C'est la première fois que je n'ai pas travaillé avec un pre-designer, et c'était un cas de force majeure, MacDonald étant pris par autre chose. Il n'y a pas eu de pre-designing sinon celui que j'ai fait moi-même. Il est impossible de s'en passer complètement, mais le film n'a pas été entièrement dessiné, c'est un travail que j'ai fait seul.

« De plus en plus, j'essaie de ne pas asséner de certitudes, de moralités, dans mes films... Ils sont moins évidents... Eh bien, c'est dans ce sens que je suis, progressivement, porté à travailler. La vie est trop compliquée pour faire des déclarations faciles... Mes opinions sont aujourd'hui moins tranchées. Il fut un temps où je pensais que les formules définitives et les solutions claires étaient justifiées, et je n'ai plus cette opinion. Je crois qu'il est plus important d'amener les gens à réfléchir, à examiner les problèmes et les films, à comprendre que certaines choses qu'ils admettent a priori ne peuvent l'être, que de dire : « Les enfants ne devraient plus être martyrisés, l'exploitation des minorités mexicaines est atroce, ou les conditions de vie en prison sont terribles. » On peut dire beaucoup à l'intérieur d'une formule, et mes anciens films ont eu un grand « impact » pour cette raison précise : ils touchaient les gens qui étaient concernés et ils ont toujours gardé cette force parce que ces gens existent toujours, surtout parmi les jeunes. Mais je crois qu'il faut que les jeunes se mettent à penser d'une manière un peu plus complexe, la vie elle-même l'est et s'ils ne le font pas, ils risquent de se retrouver prisonniers de ce que j'ai essayé de montrer dans « Modesty Blaise » : un mélange d'irresponsabilité, de nihilisme, d'égoïsme et de vulgarité.

J'aimerais beaucoup faire à nouveau un film très subjectif. Mais il me faudrait trouver quelque chose qui me passionne assez pour pouvoir l'être La subjectivité n'est pas quelque chose à quoi on parvient, c'est ce qu'on ne peut pas éviter. L'objectivité, au contraire, est quelque chose à quoi on peut parvenir. La dernière fois que j'ai été incapable d'éviter la subjectivité c'est avec « Eva ». Depuis, je n'ai été « pris » par aucun autre sujet, au sens « capture » du terme. Je ne perds pas ma capacité de juger, je ne suis pas concerné au point de la perdre. Je ne sais pas si je puis encore l'être, peut-être est-ce simplement parce que je vieillis. Je ne sais pas quel âge il faut avoir pour n'être plus capable de tomber amoureux, peut-être n'y a-t-il pas d'âge, mais je ne suis pas tombé amoureux, cinématographiquement parlant, depuis « Eva ». — J.L. (Propos recueillis au magnétophone par B. E.)


Le début du jeu : Michael York et Dirk Bogarde dans « Accident ».


Ava Gardner dans « Bhowani Junction » de George Cukor.

Cukor et les Indes galantes

George Cukor donnera le départ de « The Nine-Tiger Man », son premier film depuis « My Fair Lady », avant la fin de l'année. Ce film sera une comédie cukorienne classique contant les aventures galantes d'une très digne dame anglaise et sa bonne dans les Indes britanniques sous le Second Empire. La distribution des rôles n'est pas encore fixée. Terence Rattigan vient seulement de finir le scénario, tiré du roman de Leslie Blanche, mais Cukor, qui tournera le film à Hollywood et, si possible, dans le Rajastahn, à l'ouest de Delhi, travaille avec ardeur et pense bientôt pouvoir annoncer une distribution qui devrait surprendre.

George Cukor Mon film est une comédie romantique, chose bigrement difficile à faire, d'ailleurs. Ça doit être joué avec naturel et beaucoup d'allure et je trouve que c'est ce qu'il y a de plus difficile à écrire, à jouer et à mettre en scène. Comme sous-titre à son roman, Mme Blanche a écrit : « L'histoire de bas comportements dans la haute société », et c'est cela l'essentiel de la chose. Il faut un style plutôt audacieux mais sans vulgarité. Rattigan a écrit un merveilleux script et nous travaillons maintenant à resserrer le scénario. L'histoire se passe aux Indes

en 1857 et nous voulons rendre l'époque très présente. Il y a des émeutes — que les Anglais appellent la Mutinerie des Sipay et les Indiens la Première Guerre de l'Indépendance — et l'arrière-plan historique sera, je l'espère, très authentique. Nous montrerons aussi la vie aisée en Angleterre, la façon dont les Anglais vivaient aux Indes au début de l'ère colonialiste et les différences des mœurs européennes et indiennes.

Il y a, aux Indes, toute une littérature érotique, mais aussi toute une tradition de romans roses : des gens qui se meurent d'amour, des poèmes langoureux, etc.

Cahiers Que veut dire le titre du film, « The Nine-Tiger Man » ?

Cukor Qu'un homme est un héros. Le prince hindou, qui offre l'hospitalité de son château aux nobles Anglaises pendant les émeutes, est un chasseur de tigres extraordinaire. Il ne les chasse pas à dos d'éléphant, mais à pied, ce qui est évidemment très courageux.

Cahiers Et il met les Anglaises dans son harem...

Cukor J'espère que ce sera drôle, l'idée de ces dames à qui on demande de se comporter comme des femmes orientales. Le prince fait tout cela avec humour, mais on ne sait jamais vraiment quand il est sérieux. Les drôleries seront très visuelles, on a inventé des gags vestimentaires assez cocasses. Remarquez, le gag à trois temps n'a jamais été mon fort, mais il est fascinant. Les jeunes cinéastes essaient de le faire, mais ils n'y arrivent pas. Dans le temps, quand j'avais une scène mécanique, qui demandait une précision de montre, j'avais sous la main un vieil ami, mort maintenant, Ed Sedgwick, qui avait été réalisateur chez Mack Sennett. Il était à la Metro pendant des années. Et je lui disais : « Ed, viens, j'ai un film où il faut jeter quelques tartes ». Maintenant c'est une chose que de jeter une tarte à la crème et une autre que de la recevoir. Et Ed Sedgwick savait les jeter. Il disait : « Il faut toujours que ce soit le réalisateur qui jette la tarte parce qu'alors l'acteur n'ose pas se fâcher ». J'avais une série de choses qui arrivaient comme ça dans « Adam's Rib' », vraiment une comédie à trois temps, et je demandais à Ed de venir. Il faisait cela exactement comme il fallait, mécaniquement.

Cahiers Comment voyez-vous ce film par rapport à votre œuvre ?

Cukor On change tous avec le temps, mais je ne suis pas conscient de vouloir faire ce



Ava Gardner et Francis Mathews dans « Bhowani Junction » de George Cukor.

film différemment. Je ne regarde pas en arrière en me disant : « Oui, il y a tel ou tel film que peut-être on pourrait refaire ! » Je pense qu'on doit être éveillé et au courant, sans pour autant abandonner tout ce qu'on a appris au cours d'une vie. Je vois les films qui se font et je trouve que c'est souvent mal fait. Il y a une audace que les jeunes cinéastes ont, c'est extraordinaire, c'est qu'ils n'ont pas peur d'embêter leurs spectateurs. Ils disent « Eh bien, ça sera long, et ça n'a vraiment ni queue ni tête » et l'attitude est « Aimez-moi ou allez vous faire foutre... » C'est très curieux. Je l'ai dit à David Lean l'autre jour, et peut-être sommes-nous de vieux idiots, mais je vois de jeunes metteurs en scène qui ont du talent, et qui ne savent pas faire certaines choses.

Cahiers Quoi, par exemple ?

Cukor Eh bien, ils essaient de faire du slapstick. Ils font des farces abstraites d'une façon plutôt paresseuse, croyant faire du Mack Sennett. Mais faire du Sennett, c'est faire les choses au quart de tour.

Cahiers Avez-vous vu « The Wrong Box » ?

Cukor Bryan Forbes est un de mes amis. Oui, vous pouvez dire que c'est un exemple, quoique le film ait beaucoup de mérites. C'est très difficile à soutenir pendant six ou huit bobines, et n'oubliez pas que Sennett ne le faisait que pendant deux bobines. Ça devient vite lassant et risqué. C'est très difficile, le slapstick.

Cahiers Que pensez-vous de la jeune critique ?

Cukor Je suis toujours ému quand je rencontre des jeunes qui aiment farouchement le cinéma. Je suis touché par leur passion, même s'ils s'érigent en censeurs. C'est très drôle quand ils vous interviewent. Ils arrivent et ils savent tout de vous. C'est comme si vous lisiez votre propre article nécrologique ; ils vous posent des questions dont ils connaissent déjà la réponse et si votre réponse ne colle pas avec leur opinion préalable, ils sont fortement perturbés. La critique me laisse souvent rêveur. Il y avait un film absolument atroce, « L'année dernière à Marienbad », que la critique porta aux nues. C'était un peu le film-test des critiques pour moi... Beaucoup de gens qui auraient dû en savoir plus long, disaient : « N'est-ce pas artistique ! » C'est drôle, mais ceux qui écrivent avec le plus d'autorité sur le cinéma sont ceux qui se laissent prendre par tout cela. Je ne dis pas cela, remarquez, avec amertume, mais de façon très sereine.

Cahiers Selon vous, quel est le film-test de votre œuvre pour la critique ?

Cukor Oui, en effet, j'en ai un. C'est le plus gros désastre financier, je pense ; avec Katharine Hepburn et Cary Grant : « Sylvia Scarlett » (1935). Pendant des années, ce fut le film qui me permettait de diviser mon monde en demeurés et en « gens qui ont compris ». Il fallait être un peu timbré pour l'aimer. Katharine Hepburn jouait un garçon pendant les neuf dixièmes du film. Je croyais que c'était très drôle et très bien fait, et je pense que je pourrais me consoler en me disant : « C'était un film en avance sur son temps ». (Propos recueillis par A. M.)

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Cracovie - troisième donne

Il n'est pas facile de parler du Festival de Cracovie. Il s'est rodé, il a maintenant pris son élan, son organisation s'est perfectionnée. Mais cette année, question films, c'était moins bien.

Un documentaire (Allemagne fédérale : « Am Rande ») commente ironiquement la visite d'un très haut fonctionnaire chez d'autres très hauts fonctionnaires. Tout est fait à partir de détails marginaux : accueil, réceptions, montées en auto, montées en avions, et l'on ne sait pas trop le sujet ni le but de la visite et des entretiens. Ici, on serait tenté de présenter le festival de la même façon, et de commenter, au lieu des films, les événements, les rencontres, leur petite chronique et leur atmosphère. Mais il faut résister à ces tentations.

CRISE DU DOCUMENT

Le mot d'ordre du festival était : notre XXe siècle. Il y avait bien peu de films sachant vraiment y répondre. Les films yougoslaves, quant à eux, s'attachaient surtout à rendre ses faiblesses essentielles. Pareillement à l'ancienne « série noire » polonaise (Hoffman et Skorzewski, Karabasz), les Yougoslaves s'efforcent de toucher les problèmes les plus névralgiques de leur pays. Il y aurait de quoi composer un intéressant « Livre de plaintes et réclamations ». Ainsi (« Hors de la vie et du temps », de Vlado Filipovic) voyons-nous un village de montagne dont les habitants, séparés du monde, forment une petite société close. Ils cuisent leur pain, fabriquent leurs ustensiles et instruisent eux-mêmes leurs enfants. Bref : ils se suffisent. Dans un autre village (« L'eau remonte sa pente » de Zika Ristic), les enfants doivent tous les jours faire la route de l'école : plusieurs kilomètres de pentes dangereuses, au bord des abimes. Un beau jour, la mort d'un enfant mobilise le village pour un effort commun : la construction d'une route, d'un pont et d'une centrale électrique. Voici enfin douze jeunes filles (« Les Douze de Papradnik », de Dimitr Osmanla) qui, après avoir fait des études pédagogiques, sont envoyées travailler dans un village reculé de Macédoine. Nous voyons leur vie, fade et monotone : travail en commun, divertissements, flâneries sur des routes désertes...

Les autres films yougoslaves étaient de la même veine Ce sont des films accusateurs,

« Un Jeu si simple » de Gilles Groulx.



interventionnistes, dont la vérité sociale et purement humaine est parfois surprenante. Pourtant, on les regarde avec déception. Interviews, enquêtes, lettres, commentaires... tout y est de ce qui fait le cinéma-vérité. Pourtant, ce cinéma-vérité n'est plus un cinéma en marche, mais un cinéma qui agonise. Rien qui pénètre l'essentiel des conflits, la vie intime de l'homme, sa sensibilité. On se perd dans les interviews, monotones, superficielles, on se perd dans les mots, le problème se disperse, se dilue, devient illisible. Intervieweurs, interviewés, spectateurs : plus personne qui soit capable, ni de juger, ni même de distinguer quoi que ce soit. Films fleuves ou films torrents, ils ne charrient tous que des mots, encore des mots...

NOUVELLES PROPOSITIONS

Quand le cinéma-vérité se borne aux considérations sociologiques, il perd de son intérêt, devient superflu. On ne peut dire pour autant que la formule soit morte. Quelques films le prouvaient ici, qui apportaient en la matière de nouvelles propositions. Je m'arrêterai à deux d'entre eux qui occupent deux positions particulières. « Un jeu si simple » de Gilles Groulx (Canada — hors compétition) est sobre et suggestif tandis que « Le Reflet » (Evald Schorm, Tchécoslovaquie) est passionné, exubérant, presque baroque.

« Un jeu si simple » décrit une partie de hockey. Le réalisateur mène une enquête auprès des membres de l'équipe, des entraîneurs, des supporters, les interroge sur certains drames du jeu, leur demande la cause de certaines brutalités. Les réponses sont banales, peu convaincantes. Seulement, l'image les complète : un événement tragique, par exemple, qui ne provoque aucune réaction de la part des spectateurs. Sont-ils insensibles à la souffrance des autres ? Nullement. C'est que ni les joueurs ni leurs supporters ne sont sensibles aux heurts ou accidents, et la mort même ne les touche plus. Le vrai chagrin, le vrai désespoir, c'est quand l'équipe perd un but... Le sport a ses lois propres, autres que celles de la vie normale.

Schorm, lui, décrit un hôpital pour grands malades, parfois incurables et dont certains, déjà, regardent la mort en face. Que pensent-ils du sens de la vie ? Voilà ce que Schorm leur demande. Les malades deviennent pensifs, essayent d'analyser leur comportement, les médecins, eux aussi, parlent. Mais Schorm ne se contente pas de mots. La caméra rôde, inquiète, dans les salles, observe nerveusement les visages des malades et des visiteurs. Pourquoi disent-ils tous des choses si banales ? Sont-ils résignés ou inconscients,?...

La réussite des deux films a sa source dans un scepticisme purement humain. Aucun des deux réalisateurs ne croit totalement à ses propres héros. Ils traitent donc le matériel réuni par voie d'enquête et d'observation comme une sorte de trame sur laquelle ils tissent le fil de leurs propres réflexions. Ainsi, dans le fil de cette trame, un ordre philosophique prend naissance. Nous n'avons pas uniquement ici une description effectuée avec des moyens techniques parfaits, mais, en plus, une tentative de construction intellectuelle. « Un jeu si simple » n'est pas un film dévoilant les coulisses du sport et décrivant le comportement des sportifs, mais une réflexion sur le désespoir et la souffrance de l'homme. « Le Reflet » n'est pas un film sur les hôpitaux et les malades mais un traité sur le sens de la vie. Le cinéma-vérité dès lors, passe, des réflexions sociologiques simples et partielles, à des conclusions plus profondes et plus générales, sans rien perdre pour autant de ce qu'il a acquis jusqu'à présent : l'analyse claire et l'observation authentique.


« Le Reflet » d'Evald Schorm.

POSITIONS MOYENNES

Et les autres ? Il y avait l'intéressant « Dernières lettres », de S. Kulisz et H. Stojczew, U.R.S.S., né en marge du film de Romm « Le Fascisme ordinaire ». Le matériau du film est tiré de vieux documents allemands, montés objectivement, sans empreinte — presque — d'idéologie, qui sont réunis par un commentaire composé de sept lettres de soldats allemands de Stalingrad, lues par Romm lui-même.

Les Polonais ? Leurs films n'étaient ni moins bons ni meilleurs que l'année passée. Les meilleurs réalisateurs (Kazimierz Karabasz, Jan Lomnicki) se tournent vers le long métrage. Comme autrefois Hoffman et Skorzewski, ils n'ont guère de succès. Karabasz a réalisé un film d'après un scénario de Jerzy Skolimowski, mais le tournage fut interrompu à sa moitié. Seul Wladyslaw Slesicki dont « La Famille Humaine » a reçu le prix du Festival National, a résisté. Son film, romantique et sentimental, décrit la journée d'une famille paysanne. S'il était apparu au temps du « Nanouk » de Flaherty, il eût été une révélation. Malheureusement, le cinéma-vérité n'est pas défendu en Pologne. On fait tout au plus des films dans le style des reportages de télévision. Un exemple caractéristique en est « Avant le tournoi » de Marian Marzynski. Il continue la tradition de « Sur le seuil » de K. Karabasz et de « Les mardis, jeudis et samedis », de Krystyna Gryczelowska. La moyenne des films polonais, assurément, est bonne, seulement il n'y a plus comme autrefois de positions fraîches, ouvrant de nouvelles voies.

L'ANIMATION

Ce fut là, pour moi, l'événement marquant du festival. L'art de l'animation a mûri. Il y a longtemps qu'il a abandonné les simples jeux de couleurs et les pittoresques compositions plastiques. Il s'empare des problèmes philosophiques et psychologiques inaccessibles au document. Il a appris à parler du monde à l'intérieur des catégories du symbolisme poétique et de la métaphore la plus subtile.

Voici « Les Escargots », de R. Laloux (France) qui, selon le jury, parlent de « menace biologique ». Mais le film dit davantage. Il exprime les inquiétudes de notre civilisation atomique. Et le langage plastique du film (dessins de Topor) est une révélation, langage qui nous rappelle le naturalisme pervers de Marc Chagall. Grâce aux « Escargots », le film d'animation a rejoint le climat du grand roman, de la veine Kafka ou Beckett. C'est là sûrement qu'il se sent le mieux.

Mais les positions moins éminentes elles-mêmes témoignent du niveau de l'animation. « Il signore Rossi s'achète une auto » de Bruno Bozzetto — Italie —, film « grotesque », sait mieux qu'un document ou une affiche de propagande montrer la terreur exercée par la civilisation de l'auto et on pourrait dire la même chose de « Howard », de Leonard Glasser (U.S.A.), histoire amusante dans le style des comics, ou de « Comment avoir des enfants sages » de M. Macourek et S. Latala (Tchécoslovaquie), discours qui renverse toutes les opinions que nous avons de nos enfants.

Petite remarque pour finir : les meilleurs ensembles nationaux étaient ceux des Français et des Américains. Mais les premiers enlevèrent trois prix tandis que les seconds ne furent même pas remarqués par le jury, bien qu'ils aient présenté des films aussi connus que « Skater-Dater » de Noel Black ou « Film » d'Alan Schneider, avec Buster Keaton. — J. S.

Sigma...

Bordeaux, ville traditionnelle, connaît parfois les remous d'une agitation artistique rien moins que conventionnelle, et déjà, à l'automne dernier, la première Semaine « SIGMA » d'art et de Recherches Contemporaines, réunissait en colloques passionnés des artistes de toutes les disciplines et de tous les horizons, venus présenter leurs œuvres.

Pour Roger Lafosse, responsable de cette manifestation : « La science, ces quatre derniers siècles, s'est plus développée qu'au cours des milliers d'années antérieures ; les cinquante dernières années ont plus bouleversé nos conceptions du monde que les quatre siècles précédents. La science a augmenté les techniques et la technologie a modifié les arts — en créant parfois de nouveaux — où le meilleur et le pire s'affrontent, se succèdent ou s'unissent. Dans ce chaos bruyant et passionné, le discernement et le « bon goût » ne peuvent plus établir d'appréciations sûres, assaillis par des démarches artistiques ou idéologiques multiples, encore disproportion-

nées ou ignorées par des moyens de communication jamais égalés. Il faut donc faire une tentative pour faciliter l'échange entre les hommes, les idées et les œuvres. Même s'il ne s'agit que d'un embryon constituant un des courants contemporains, son existence mérite que l'on s'y intéresse, car mépriser, c'est certainement se surestimer. »

— La deuxième Semaine « SIGMA » présentera des réalisations d'architectes et d'urbanistes, la poésie et la littérature avec « Le Prix de la Seconde Chance », l'art et la cybernétique, quatre Concerts, et des représentations théâtrales. Quelle place, pensez-vous réserver au cinéma ?

— Déjà l'an dernier, nous lui avions donné une part importante, puisqu'il occupait toute une soirée. Nous avions pour cela, le concours du Service de la Recherche de l'O.R.T.F. qui nous avait permis de voir ses dernières réalisations ; ainsi que des films de Jean-Luc Godard, Jean Rouch et Alain Resnais. Devant l'intérêt suscité, nous avons décidé, toujours avec le concours du Service de la Recherche de l'O.R.T.F., de consacrer une journée entière au cinéma, celle du mercredi 16 novembre. Colloque le matin, projections l'après-midi et le soir, en présence bien sûr de nombreux réalisateurs et personnalités du cinéma.

— Dans quelle direction vous orientez-vous cette fois ?

— L'intérêt que nous portons à l'évolution des techniques, ainsi qu'à tout ce qui touche au travail de laboratoire, nous a fait choisir un des courants importants du cinéma, le cinéma direct.

Au programme, « Eddie Sachs à Indianapolis », « Primary » et « Kenya » de Drew et Leacock, dont on connait les recherches dans le domaine des caméras ultra-légères et synchrones, qu'ils perfectionnent sans cesse, utilisant ainsi un appareil portable, enregistrant image et son, sans fil, sans bruit, sans projecteurs, ce qui suscite un intérêt tout particulier de la part de Jean Rouch, qui présentera lui-même « Jaguar ». Il poursuit, lui aussi, depuis de nombreuses années ses recherches, en évoluant constamment. « La Punition » en est un exemple marquant. Car on trouve aussi, et ce n'est pas le moins important, des rapports évidents entre le cinéma direct et l'art contemporain, et avec la musique notamment. Un goût certain pour l'improvisation, pour « l'accidentel ». A cet égard, « Pour la suite du monde » qui sera également présenté au cours de cette journée, offre un passage significatif : c'est le moment, non prévu et filmé de justesse, au cours duquel, le marsouin capturé, les pêcheurs se mettent spontanément à prier.

Il resterait à déterminer l'influence que le cinéma direct exerce sur des cinéastes qui n'appartiennent pas à ce courant. Le colloque qui sera dirigé par Enrico Fulchignoni et auquel participeront notamment François Chalais, Louis Marcorelles, Roger Louis, François Reichenbach, Jean Rouch, Pierre Schaeffer, permettra à ce sujet les plus larges développements. De nombreux films ont été sélectionnés pour les illustrer : « La maison du bout du monde » de Gérard Patrice, « Cinéma-vérité 1 », d'Edgar Morin, « L'Ecole de Nice », de Gérard Patrice, « Plateforme zéro », d'André Voisin, « Happening », de Mirouze... — G. M.

* * * * * * * * * * * * *

Pula, 13e

Sur douze films présentés dans l'arène et 8 en section informative, on ne compte que quatre et trois films traitant de la guerre, de la résistance ou du régime, ce qui indique une régression par rapport à la production de l'année dernière. Les films témoignent en général d'un souci nouveau de décrire l'individu et non plus tant la communauté, dont ils n'hésitent pas à dénoncer les erreurs. La fibre patriotique des Yougoslaves vibre exceptionnellement, mais le temps est venu de constater qu'il ne suffit pas aux cinéastes de retracer les épreuves traversées par ce pays pour captiver un public, même extraordinairement réceptif. Le film qui eut les honneurs de l'ouverture : « Do Pobede I Dalje » (« Au-delà de la victoire »), de Zika Mitrovic est d'une affligeante médiocrité, érigeant la convention, toutes les conventions, en système.



Slobodan Dimitrijevic et Renata Freishorn dans « Lundi ou mardi » de Vatroslav Mimica.

« Pogled Stenir Sunca » (« Le Regard dans la prunelle du soleil »), de Veljko Bulajic, souffre d'un irrémédiable défaut de conception, puisque tout est arrivé avant le début du film et que Bulajic ne sait pas nous intéresser à ses quatre guerriers perdus dans la montagne et la neige, affamés, opposés, et dont deux sont atteints du typhus et gagnés par les hallucinations que provoque cette maladie. Bulajic voulait aborder le cinéma psychologique ; il a fait un film ennuyeux et comique involontairement : les effets sont si outrés que même un public naïf rit comme au défunt grand guignol.

« Povratak » (« Le Retour »), de Zivojin Pavlovic, est une histoire policière qui tend vers certains films américains de la série « B » et, par son atmosphère, sa sécheresse, sa brutalité, y parvient souvent. Il y a un évident parti pris d'« étrangeté » dans le choix des décors et des lieux de l'action.

« San » (« Le Rêve »), de Purisa Dordevic, est surtout l'œuvre d'un poète. Il est fort dommage que l'auteur-réalisateur n'ait pas obéi davantage à cette inclination et se soit cru tenu de montrer de nouveau la guerre et de décrire plusieurs caractères au lieu de faire une idée maitresse de ce rêve qui est réalité tant qu'il habite en deux amants, et même lorsque l'un d'eux meurt, rendant tout nouvel amour impossible pour l'autre.

Heureusement, il y avait « Roj » (« L'Essaim »), de Mica Popovic, qui emprunte habilement au procédé de narration de « Rashomon » pour illustrer le procès d'une femme ayant livré son mari en 1804, lors de la première insurrection des Serbes contre les Turcs. Par son sens de l'éclairage, son goût des attitudes hiératiques rendant plus exacerbante l'ambiguité des êtres (Popovic est également peintre et écrivain) le réalisateur convainc. On pense à Visconti. Il y a de la théâtralité, une théâtralité voulue, avec une violence retenue et des éclats soudains, un décalage qui fait l'œuvre onirique. Et puis, c'est un des rares films yougoslaves que l'on sente dominé, contrôlé, et par un artiste.

« Vreme Ljubavi » (« Le Temps d'aimer ») est constitué par trois sketches dont le meilleur, incontestablement, est « Put » (« La Route »), de Nikola Rajic (dont « Pas de deux » a été présenté à la cinémathèque). C'est l'histoire d'une fille de la campagne, timide et tuberculeuse, que son frère emmène à la foire avec l'espoir de lui trouver un mari. Le film est pittoresque sans céder au folklore, savoureux sans être vulgaire. Par sa cocasserie sous-tendue de tendresse, il évoque certaines nouvelles de Tchékhov. Pour « Pre Rata » (« Avant la guerre »), Vuk Babic a adapté et mêlé deux pièces de Dejan Durkovic, pour en faire un vaudeville à la Feydeau, un pamphlet, un opéra-bouffe, un divertissement irrésistible.

« Tople Godine » (« Les années chaudes »), premier long métrage du jeune Dragoslav Lazic, décrit la révolte de deux jeunes gens, lui ouvrier dans une fonderie, elle serveuse dans un restaurant qui, dès qu'ils sont sûrs de s'aimer, décident de quitter la grande ville, ses désordres, ses injustices et ses menaces, pour tenter de trouver un bonheur plus harmonieux dans un village. Il n'y a là aucune poésie appliquée, aucun effet esthétique, mais une objectivité qui donne au film la valeur supplémentaire d'un constat, refusant tout appel à des

Bekim Fekmiu dans « Les Années chaudes » de Dragoslav Lazic.



* *

émotions faciles : les héros surmontant leurs déceptions, comprennent que le changement doit s'opérer en eux-mêmes. A signaler l'acteur : Bekim Fesmiu, de la race de John Garfield, de Bogart, de Sinatra.
« Rondo », de Zvonimir Berkovic, s'appuie très rigoureusement sur la construction d'un rondo de Mozart et sur plusieurs parties d'échecs pour dessiner les rapports de « l'éternel triangle ». Cela s'annonce comme une comédie de boulevard, mais qui, dans ses meilleurs moments, ferait penser à Ophuls. Privé de « réalité sociale », ce film a été mal accueilli, mais il est d'autant plus important pour les Yougoslaves qu'il est le premier film « sophistiqué » produit par eux.
Et j'en viens au « choc » de ce festival : « Pone del Jak ili Utorak » (« Lundi ou mardi »), de Vatroslan Mimica, qui allie noir et blanc, couleurs, « stock shots » et éléments de décors à une autre échelle peints et superposés... Le film conte la journée d'un journaliste, marié, père, mais séparé de sa femme et amoureux d'une autre femme qui attend de lui un enfant qu'elle refuse d'avoir. Mais la narration échappe sans cesse à l'anecdote pour ouvrir la voie aux images mentales qui assaillent le héros, ce qui, bien sûr, n'est pas sans évoquer Resnais et Antonioni.
Mais il fallait regretter l'absence de Bostijan Hladnik (qui a heureusement pu tourner deux nouveaux films en Allemagne) et d'Aleksandar Petrovic dont « Tri » vient d'obtenir le Premier Prix à Karlovy-Vary et est invité au prochain festival de New York.
Après 20 ans d'existence, 234 longs métrages et 3 000 courts métrages, le cinéma yougoslave ne se porte pas mal du tout. La récente initiative d'Avala Film, la plus importante maison de production, pour instaurer une politique favorisant les réalisateurs débutants, laisse bien augurer de l'avenir. Il ne reste qu'à s'étonner que la France n'ait pas encore découvert — sinon Dusan Makavejev — le cinéma yougoslave. — G. G.

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

Ce petit journal a été rédigé par Jean-Pierre Andrevon, Patrick Brion, Marc Buffat, Bernard Eisenschitz, Gilbert Guez, Christa Lang, Joseph Losey, Axel Madsen, Georges Malgouyard, Janusz Skwara.

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱


Le producteur-metteur en scène de « Hurry Sundown » s'entretient avec Michael Caine.

Sud

Deux films se tournent en ce moment dans le Sud des Etats-Unis. Otto Preminger vient de terminer les extérieurs de « Hurry Sundown », drame racial traditionnel et Irvin Kershner a commencé « The Flim Flam Man ». Malgré la méfiance environnante aucun incident sérieux n'a marqué le tournage du Preminger dans l'arrière-pays de la Louisiane. Etablie à Lexington, Kentucky, l'équipe de Kershner s'est plainte, elle, de la non-coopération des autorités locales, mais « The Flim Flam Man » n'est pas particulièrement tendre pour la mentalité sudiste. Il s'agit des aventures d'un escroc (George C. Scott) qui roule la police, les autorités et une communauté entière en parcourant le Sud. — A. M.

✱ ✱

Francis X. Bushman

Né Francis Xavier Bushman à Forfolk (Virginie) le 10 janvier 1885, sa monumentale carrière cinématogprahique (entre quatre et cinq cents films) fut parallèle à celle du cinéma américain. Après avoir été coureur cycliste, professeur de gymnastique, commis-voyageur, modèle nu, il débuta en 1911 à Essanay, avec déjà une longue expérience des planches. Il forma avec sa femme Beverly Bayne l'un des premiers couples-mythes du star system notamment dans « The Ladies World » (1911), « One Wonderful Night » (1914), « Romeo and Juliet » (1916), « The Great Secret » (1916), « Red White and Blue Blood » (1917), « Social Quicksands » (1918), « Daring Hearts » (1919), « Smiling all the Way » (1920), « Making the Grade » (1922), « Modern Marriage » (1923). Mais c'est le second « Ben Hur », celui de Fred Niblo, en 1926, qui lui apporta la célébrité. Il y jouait Messala et son jeu très « animal » en fit l'une des principales vedettes du cinéma muet. Le parlant ne lui procura plus guère que de petits rôles. Disparaissant des génériques, on le reconnaissait de temps à autre à sa haute stature dans « Wilson » de Henry King, dans « David and Bathsheba », toujours de King (1951) où il était le Roi Saül. Son dernier rôle est « Ghost in the Invisible Bikini » (1966). L'un des faits les plus étranges de sa carrière est sa collaboration à « The Bad and the Beautiful » de Minnelli (1952). C'est lui qui dans le film personnifie le personnage à clef du père de Lana Turner. La voix du personnage est celle de Louis Calhern (on entend un disque), mais c'est Bushman qui est représenté sur les photos et les dessins que possède Lana Turner. — P. B.


Francis X Bushman dans « Ben Hur » de Fred Niblo.

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

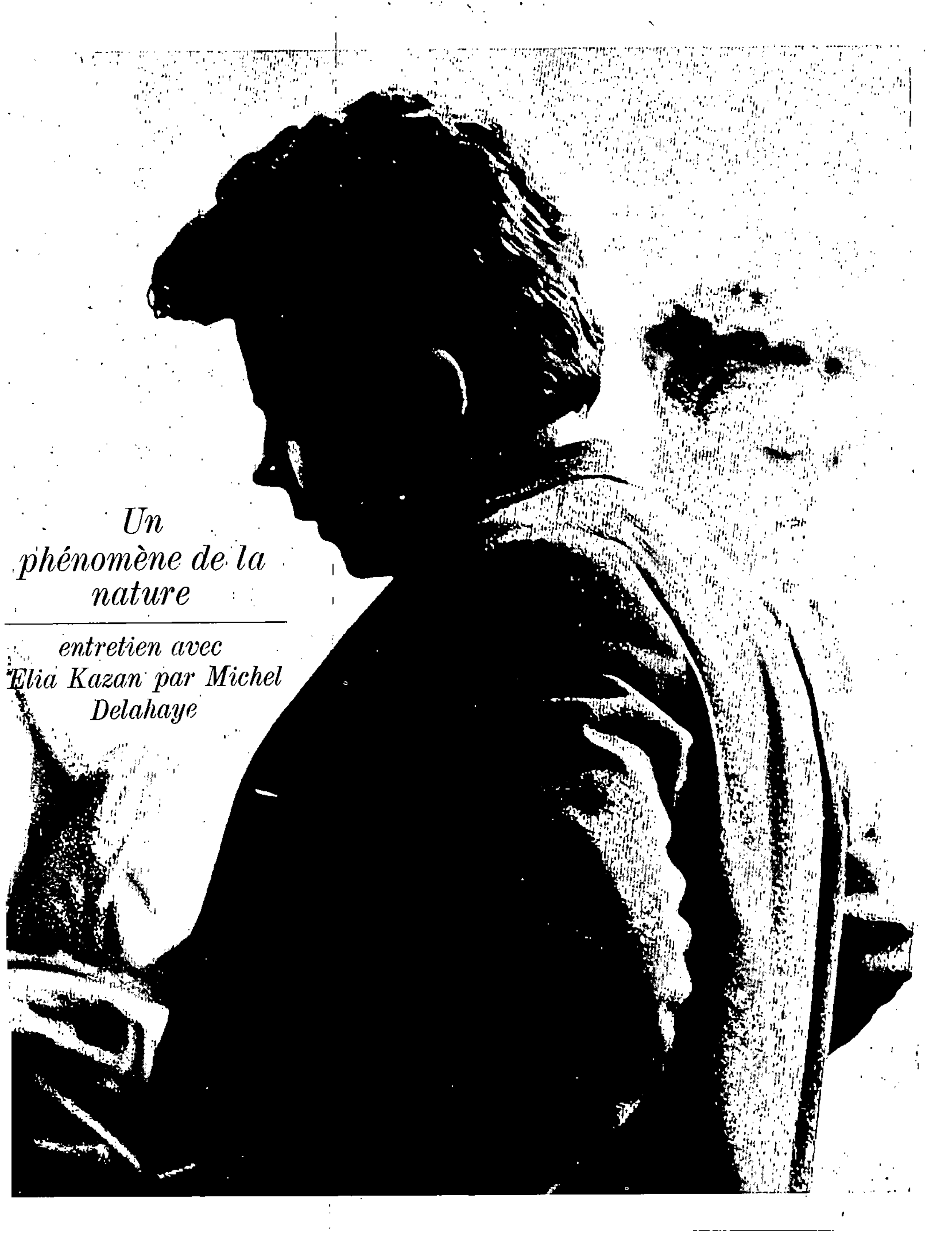
Julien Carette

De 1932 à 1964, ayant tourné, paraît-il, 115 films, Carette fut l'une des figures de second plan les plus vivantes du cinéma français. Né à Paris le 23 décembre 1897 il échoua au concours d'entrée du Conservatoire et débuta au théâtre comme machiniste de scène. L'Odéon, le Vieux Colombier de Jacques Copeau, l'Athénée lui permirent ensuite de débuter comme acteur, puis en 1932 il joue « L'Affaire est dans le sac » de Prévert et c'est alors une longue suite de films où il est tour à tour dirigé par Maurice Tourneur (« Les Gaietés de l'Escadron » 1932), Jean Grémillon (« Gonzague » 1933), Marc Allégret (« Aventure à Paris » 1936, « Gribouille » 1937, « Entrée des Artistes » 1938, « Parade en Sept Nuits » 1941), Edmond T. Gréville (« Menaces » 1939), Henri Decoin (« Battements de cœur » 1939), Claude Autant-Lara (« Lettres d'Amour » 1942, « Sylvie et le Fantôme » 1945, « Occupe-toi d'Amélie » 1949, « L'Auberge Rouge » 1950, « Le Bon Dieu sans Confession » 1953, « La Jument Verte » 1961, « Vive Henri IV, Vive l'Amour » 1961), Jacques Prévert (« Adieu Léonard », 1943), Marcel Carné (« Les Portes de la Nuit » 1946, « La Fleur de l'Age » 1947, inachevé, « La Marie du Port » 1949), Yves Allégret (« Une si jolie petite plage » 1948), Julien Duvivier (« La Fête à Henriette » 1953), Sacha Guitry (« Si Paris nous était Conté » 1955), enfin et surtout par Renoir pour lequel il joua « La Grande Illusion » (1937), « La Marseillaise » (1938), « La Bête Humaine » (1938), « La Règle du Jeu » (1939) et « Eléna et les Hommes » (1955). Au théâtre il joua notamment « Monsieur Pimpin », « L'Ecole des Athlètes », « Dauphine », « Le Greluchon Délicat », « Le Roi Masqué », « Liberté provisoire », « Monsieur de Panama » et deux opérettes « Passionnément » et « La Pouponnière ». Le 20 juillet dernier, il s'endormit une cigarette aux lèvres, mais celle-ci en tombant communiqua le feu à ses vêtements puis à l'appartement. Impotent, Carette ne put échapper à la mort. — P. B.


Jean Renoir et Julien Carette dans « La Règle du Jeu ».



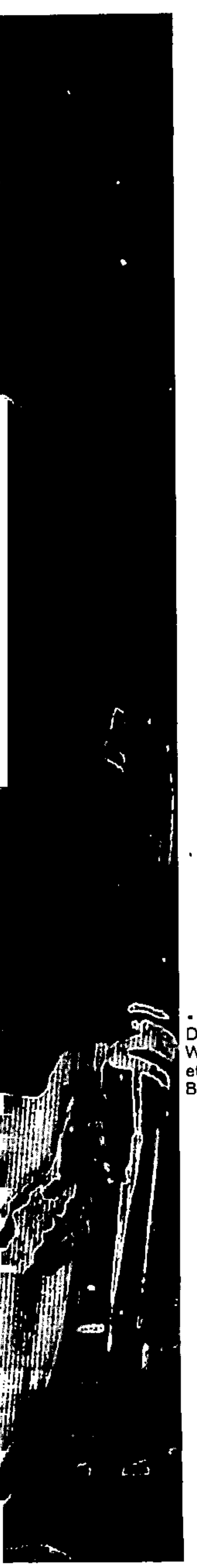
TOURNAGE DE « AMERICA AMERICA » · ELIA KAZAN ET STATHIS GIALLELIS



Un phénomène de la nature

entretien avec Elia Kazan par Michel Delahaye




« Baby Doll » : Eli Wallach et Carroll Baker.

« Elia Kazan est venu à Paris présenter « Splendor in the Grass ». Nous ne pouvions rater l'occasion d'avoir un entretien avec un des plus vieux amis des Cahiers ». Ainsi présentions-nous (nº 130) notre premier entretien (par Jean Domarchi et André Labarthe) avec Elia Kazan, dont on avait pu lire précédemment (nº 69) un texte autobiographique : « L'Ecrivain au cinéma ». Depuis « Splendor in the Grass », il y a eu « Wild River » et « America ». Mais Kazan est toujours au purgatoire, pas plus accepté par l'Europe qu'il ne l'est par l'Amérique, toujours cahoté de succès en malentendus et en malédictions.
C'est le but de l'offensive présente que d'insister, une fois de plus, sur l'importance de ce plus jeune des grands anciens et plus ancien des grands jeunes.
Nos efforts ici s'ajoutent à ceux notamment de Roger Tailleur, qui vient de consacrer à Kazan un des rares livres de cinéma qu'il vaille la peine de lire (et relire), un des meilleurs qu'on ait jamais fait. (Ed. Seghers). Mais pour nécessaires qu'ils soient, ces efforts ne sont jamais que secondaires coups de pouce donnés à une chose qui, de toute façon, déjà s'impose : une œuvre prodigieusement provocante et féconde, qui ne cessera de suivre et imposer son chemin, de plus en plus. Simple question de temps.
Mais tout est question de temps chez Kazan, et le temps est question de tout. Il est la mesure de toute l'œuvre, comme il est la mesure de chaque film, le temps qui, d'affrontements en affrontements — victoires ou défaites — use, répare, enrichit. Le temps qui fait toutes choses bouger.
Le temps : également le prix qu'il faut payer si l'on veut quitter, à chaque âge, la robe prétexte du précédent, détruire un monde qui risquait de vous enfermer dans une rassurante mais débilitante clôture ; le prix qu'il faut payer si l'on veut, par delà ces nécessaires dépassements, conserver ses racines et ses fidélités, résister à la fascination contraire de l'anéantissement.
C'est aussi le prix qu'on fait payer aux autres (comme ils vous le font payer), à chaque changement et chaque permanence, qu'on veuille garder, ou changer, soi-même ou autrui — pour le meilleur ou pour le pire.
Ce mouvement perpétuel, de progressions en conservations (et qui à chacun de ses stades secrète la réaction antagoniste), c'est celui-là même que nient obstinément tous les puritanismes, d'ordre moral, social, politique ; tous les ordres établis sur la permanence des involutions ou des révolutions. De là les réactions de tous ordres et provenances qu'a toujours suscitées l'œuvre de Kazan, qui met toujours l'accent, à contretemps des modes, sur le mouvement et sur la permanence, de la même façon qu'il vous incite au jugement à travers un processus qui implique l'anéantissement de toutes les formes rassurantes de jugement.
On me passera, j'espère, ces généralités non exemplarisées puisque d'une part je suis bref et que, d'autre part, les exemples sont là, abondants : ceux que nous avons déjà donnés, ceux que nous donnons ici. Et les films sont là. Ces trois derniers, notamment, sur lesquels maintenant j'insiste, et qui forment la plus étonnante trilogie du cinéma : « Splendor in the Grass », « Wild River », et cet « America » qui ramasse et prolonge tous les éléments des films antérieurs, et qui est, à ce niveau comme à tous les autres, une somme.
Car « America » est l'histoire de la naissance d'un homme (avec, en filigrane, la naissance et les étapes d'une œuvre), à travers le processus même de la naissance d'une nation et de la naissance d'un homme à cette nation. C'est aussi la naissance d'une notion : la liberté, qui toujours revint chez Kazan au fil de ses différentes voies, individuelles et collectives.
« America », c'est l'incarnation moderne par excellence du récit d'apprentissage, où se franchissent les épreuves physiques et morales qui forgeront un être pour sa dernière forme, aventures ou avatars des formes intermédiaires qu'il faut prendre, des meilleures aux pires, avant de naître — viable ou infirme.
« America » est la dernière forme — la plus vaste et la plus ouverte — que prend l'histoire — toujours la même — que raconte Kazan, l'histoire, s'il en est, qui mérite le mieux de porter ce titre de « Plus grande histoire jamais contée. » — Michel DELAHAYE.

Cahiers Et si nous commencions par les acteurs ? Il semble que, peu à peu, vous les ayez conduits de l'extériorisation vers une certaine intériorisation.
Elia Kazan Je crois que c'est vrai. Dans les films que je faisais il y a vingt ans, j'avais, je choisissais de plus flamboyants acteurs. Ils étaient le véhicule du film, et le film était le véhicule de leur expression : il s'agissait toujours d'exprimer, d'extérioriser ce qu'il y avait en eux, et le libre cours que je laissais à ce flamboiement me faisait parfois donner presque dans l'opéra. Mais, peu à peu, je me suis désintéressé de cette expression en tant que telle, et, en fait, me suis presque tourné contre elle. Je me suis mis aussi à retenir mes acteurs, au fur et à mesure que je voyais les choses de façon plus vraie, plus calme.
En même temps, je m'intéressais de plus en plus à ce qui leur arrivait, à eux, acteurs, êtres humains, personnages, à la façon dont ils reflétaient ou renforçaient quelque chose, fût-ce inconsciemment, à la façon dont ils laissaient quelque chose croître en eux, sortir d'eux. Maintenant, dix ou quinze ans après, je vois l'écart qui me sépare de la première manière, quand mes acteurs étaient mus par le sentiment le plus violent de la vie et qu'ils le rendaient directement et consciemment. Je ne sens plus maintenant les gens à

travers une technique de jeu. La vie n'est pas comme cela. Les gens, d'ordinaire, ne savent pas ou ne réalisent pas le pourquoi et le comment de leurs agissements, d'où ils proviennent et où ils les mènent. De toute façon, très peu de gens savent exactement ce qu'ils veulent, et il y en a encore moins qui peuvent aller tout droit à ce qu'ils veulent. C'est pourquoi je dirige maintenant mes gars de façon plus souple, plus complexe, je m'abandonne davantage à l'imprécision, au flou, et j'accepte mieux les voies de la contradiction. Je crois que c'est la seule façon de s'approcher du vrai.

Cahiers Vos films sont eux-mêmes faits de plus en plus sur la complexité et les contradictions de la vie.

Kazan Au début, mes films étaient toujours écrits par des scénaristes, parfois hommes de théâtre (Tennessee Williams, William Inge). J'y travaillais déjà moi-même, mais peu à peu j'y collaborai davantage et finalement je me suis mis à écrire moi-même mes histoires. Je fus à l'origine de l'événement du film, au lieu d'être surtout l'auteur, comme avant, des cadences et des solos. Dans le « Tramway », il y a des scènes entières que je ne ferais plus comme cela maintenant. Je les ferais arriver beaucoup plus tranquillement, inconsciemment, et cela prendrait aussi beaucoup plus de temps. Je pense toujours que la dramaturgie est une chose capitale, au théâtre, mais il faut complètement repenser la chose quand on aborde le cinéma. C'est pourquoi aussi, en vieillissant, j'ai senti de plus en plus vivement la différence entre le théâtre et le cinéma et me suis peu à peu désintéressé du théâtre.

Cahiers Mais le fait est qu'autrefois vous avez acquis beaucoup de choses grâce au théâtre. Peut-être en reste-t-il encore aujourd'hui quelque chose dans vos films...

Kazan Je suis absolument d'accord. Oui, j'ai pris quelque chose au théâtre et ce quelque chose est toujours là. Mais laissez-moi là-dessus préciser quelques points. L'essence de la méthode de Stanislawski, et l'intérêt capital qu'elle avait pour nous, de la façon dont nous l'apprenions quand j'étais étudiant et dont nous l'utilisions par la suite, résidait dans l'action. C'est-à-dire que, quand quelqu'un sentait, éprouvait quelque chose, notre sentiment — et notre théorie — était que cette émotion ne deviendrait jamais du théâtre à moins qu'elle ne fût exprimée comme un besoin, comme une faim. Et c'est de ce besoin, de cette faim, que naissait telle action précise incarnée comme expression de cette faim. La pièce devenait une série de progressions dont chacune consistait dans le fait qu'une personne faisait une certaine chose qui répondait à une certaine volonté. Nous mettions l'accent sur le mot vouloir et nous nous efforcions de déboucher sur le mot agir. En somme : Faire, Vouloir, Faire...

Nous cherchions à atteindre l'infinitif : Conquérir, Aimer..., les infinitifs débouchant sur le Vouloir et le Faire. Le résultat était que nos représentations théâtrales, surtout dans la forme où je m'y exprimais au début, étaient extrêmement violentes, violentes et amusantes. Mais lorsqu'aujourd'hui j'observe la vie, je la vois emprunter des sentiers beaucoup moins directs, des sentiers détournés, subtils et souterrains. De plus, là où l'acteur est conscient de son but — parce que celui-ci lui a été indiqué par le metteur en scène ou qu'il l'a lui-même analysé — il ne peut que s'éloigner de la vie dans la mesure où, dans la vie, les gens sont incertains, au fond, de ce qu'ils veulent. Ils oscillent, divaguent, dérivent par rapport à leur but — ou changent de but. Bref : ils veulent ceci, puis cela, mais... mais c'est la vie, et c'est même là que réside sa poésie, dans ces contradictions, dans ces dérivations soudaines, ces aspirations qui surgissent et déroutent. En somme : alors que j'avais une approche unilinéaire de la vie, je m'intéresse de plus en plus à la complexité des choses.

Cahiers En fait, la complexité devenait le sujet même de vos films. Vos personnages s'affrontent en ce qu'ils représentent, les uns, une vue plus ou moins simpliste, les autres, une vue plus ou moins complexe du monde. C'est même tout le sujet de « Splendor in the Grass » et de « Wild River ».

Kazan Oui, et cela répond à une autre chose qui, peut-être, se produit partout, dans le monde des artistes. Dans les années trente, quand j'étais étudiant, il régnait dans notre milieu une sorte de puritanisme, qui se manifestait dans la croyance que le cours des choses, dans le monde que nous voyions, en ce qui concerne aussi bien la morale que la politique ou la société, était, à peu de choses près, le seul juste. Or ce puritanisme — que ce soit sous sa forme soviétique ou américaine — s'est effondré. Nous n'y croyons absolument plus maintenant, surtout les jeunes. Ils doutent de leurs parents, ils doutent des morales établies, ils doutent de l'Etat, ils doutent de leur pays, ils doutent d'eux-mêmes, et les choses sont infiniment plus complexes maintenant qu'elles ne l'étaient.

Mais, dans les années trente, époque où je me formais — encore jeune homme, et jeune acteur — nous étions sûrs de ce qu'étaient les valeurs. Sûrs que l'Amérique devait progresser, jusqu'à laisser pour finir le contrôle du pays et de toutes ses institutions aux artistes, et, notamment, aux artistes communistes. Car l'Amérique deviendrait un état communiste, et j'étais moi-même, à l'époque, membre du parti communiste. Alors, quand je me tournai contre le parti communiste — et je me tournai contre lui très tôt et très violemment —, je commençai à me questionner très sévèrement et je me demandai : quelles sont les valeurs que je possède ? Quel est le vrai son qu'elles rendent ? Comment tiennent-elles sur leurs pieds ? Comment, et à quel titre, pourraient-elles être respectées ? Je découvris alors qu'aucune ne le méritait. Mais ce fut une véritable quête. Pendant des années, je questionnai tout et tout le monde, et surtout, à partir du moment où je commençai à douter, je commençai à regarder les gens. A partir de là, je perdis l'habitude, puis arrêtai définitivement de penser sur le mode du jugement, je cessai de me dire : « Cette personne est bonne, cette personne est mauvaise » ; c'est grotesque, absurde ! infantile !... Je me dis donc que les faits ne suivaient pas cette ligne et que, peut-être, l'échelle des valeurs était un peu plus subtile.

Au cours de ces années trente, je perdis petit à petit cette habitude que nous avions de dire : « Cette personne est réactionnaire, cette personne est progressiste. » C'est un non-sens. D'autant plus qu'une chose peut toujours évoluer et se changer en une autre, dans sa nature ou dans son fonctionnement. Il y a des dérivations ou des mutations, mais tout change et continue de changer.

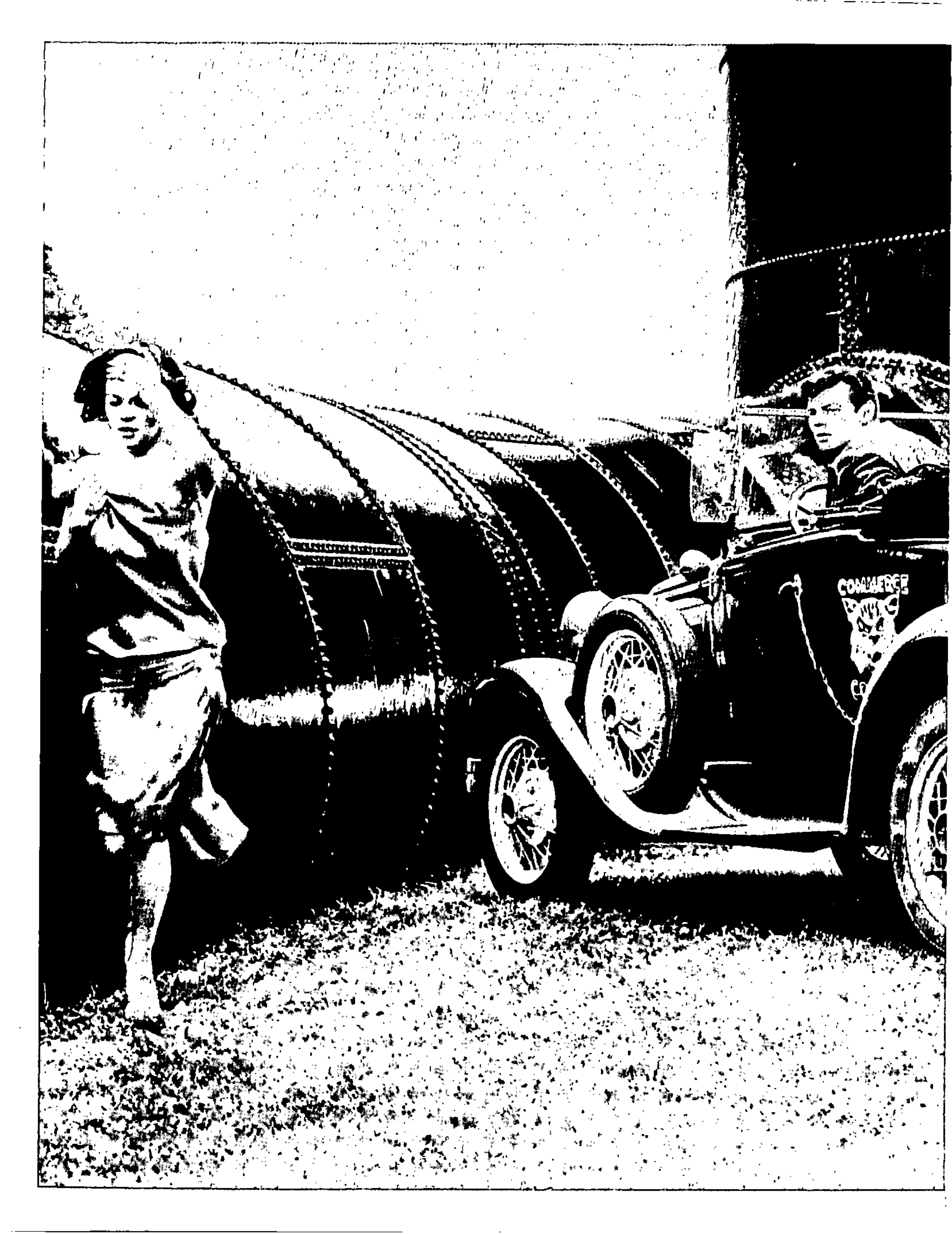
Dans la période de l'après-guerre, vous le savez, les choses continuèrent d'aller ainsi : il y avait cette voie, et telle autre voie, mais rien en dehors. C'est alors que je commençai à faire des films contre le puritanisme. « East of Eden » était un film antipuritain. Celui dont tout le monde pouvait penser qu'il était un bon fils et un bon garçon, celui-là finissait par tourner au monstre, à force d'égoïsme et de complaisance, tandis que celui dont tout le monde pouvait dire qu'il était un bien mauvais garçon finissait, lui, par montrer qu'il possédait, profondément, plus de bonté réelle que le premier.

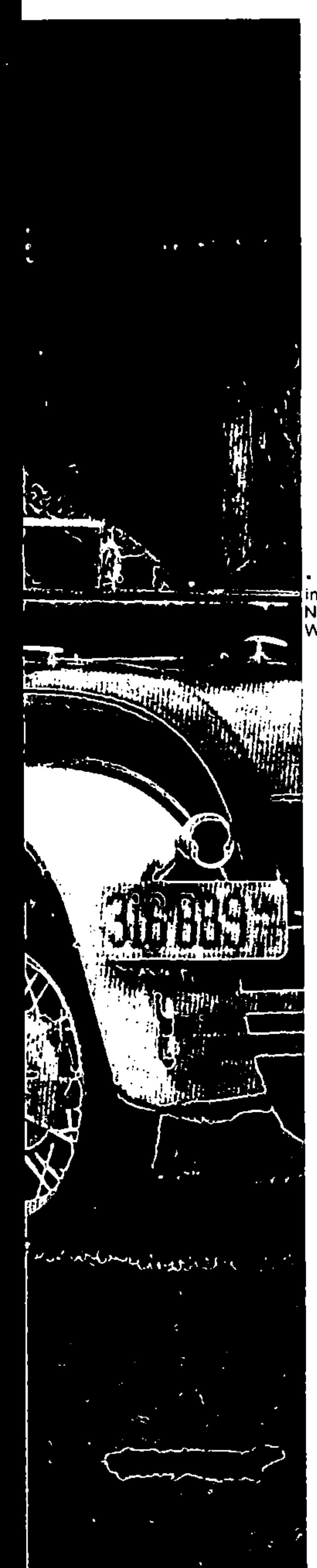
Et je pense que j'ai été beaucoup plus loin dans « Baby Doll », car dans ce film, l'homme d'affaires — l'homme des évidences matérielles —, le petit bourgeois, celui qui est un modèle pour la communauté et qui est aimé de tout le monde (et qui est lui-même en un sens digne d'être aimé), cet homme est outragé de toutes les façons possibles, à commencer par sa femme qui se refuse à lui puis baise avec un autre homme dans sa propre maison. En plus, cet homme est, réellement, un lyncheur.

Mais il y a une chose risible dans la façon dont les Français et les Anglais traitent nos propres ridicules : ils font de tous les Blancs qui s'opposent aux Noirs des Méchants, des Vilains. C'est en fait très loin de la vérité, comme je le découvris quand je descendis dans le Sud. Sous tous les autres aspects, ce sont souvent des hommes avisés, charmants, fascinants, grands conteurs nés, étroitement liés à la terre et aux hommes qui en vivent, aux animaux, aux arbres et aux rivières, et ils comprennent la façon dont la vie évolue. C'est cette sorte d'hommes qu'il devait plus tard y avoir dans « Wild River » et qu'il y eut vraiment pour la première fois dans « Baby Doll ». J'ai



« A Streetcar named desire » : Kim Hunter et Marlon Brando.


COMMERCE



« Splendor in the grass » : Natalie Wood.

longtemps pensé que j'avais fait, avec « Baby Doll », ce qu'on pourrait appeler une comédie noire, mais je sais maintenant que je m'orientais surtout dans le sens que je viens de dire. Car les personnages, tous autant qu'ils sont, grotesques, absurdes, sont, en un autre sens, vrais, humains. Parce qu'il n'y a pas dans le film de Bien et de Mal, de justice et d'injustice, mais tout cela à la fois, emmêlé avec les gens, et susceptible de prendre plusieurs directions — ce qui est la façon même dont cela se passe dans la vie. Parfois, il suffit d'un geste pour révéler ce passage d'un monde à un autre. Dans « America », par exemple, quand le garçon prend sa pièce, la jette et la rattrape, vous vous dites tout de suite : ça, c'est un geste américain. Il vient de prendre le style : un Américain est en train de naître devant vos yeux. Nous sommes devant une nouvelle table des valeurs.

Tout ce qu'entreprend ce garçon est motivé par ce seul but : amener sa famille en Amérique. Il arrive à ses fins par des moyens qui semblent mauvais, oui. Mais qui peut dire s'ils sont bons ou s'ils sont mauvais ? Les catégories signifient-elles quelque chose ? Y a-t-il une Valeur permettant de poser ces questions ?

Cahiers Dans l'affrontement de « Wild River » — les deux mondes incarnés par la vieille dame et le jeune émissaire — nous voyons chacun comprendre pour finir les raisons de l'autre et s'enrichir de cette compréhension.

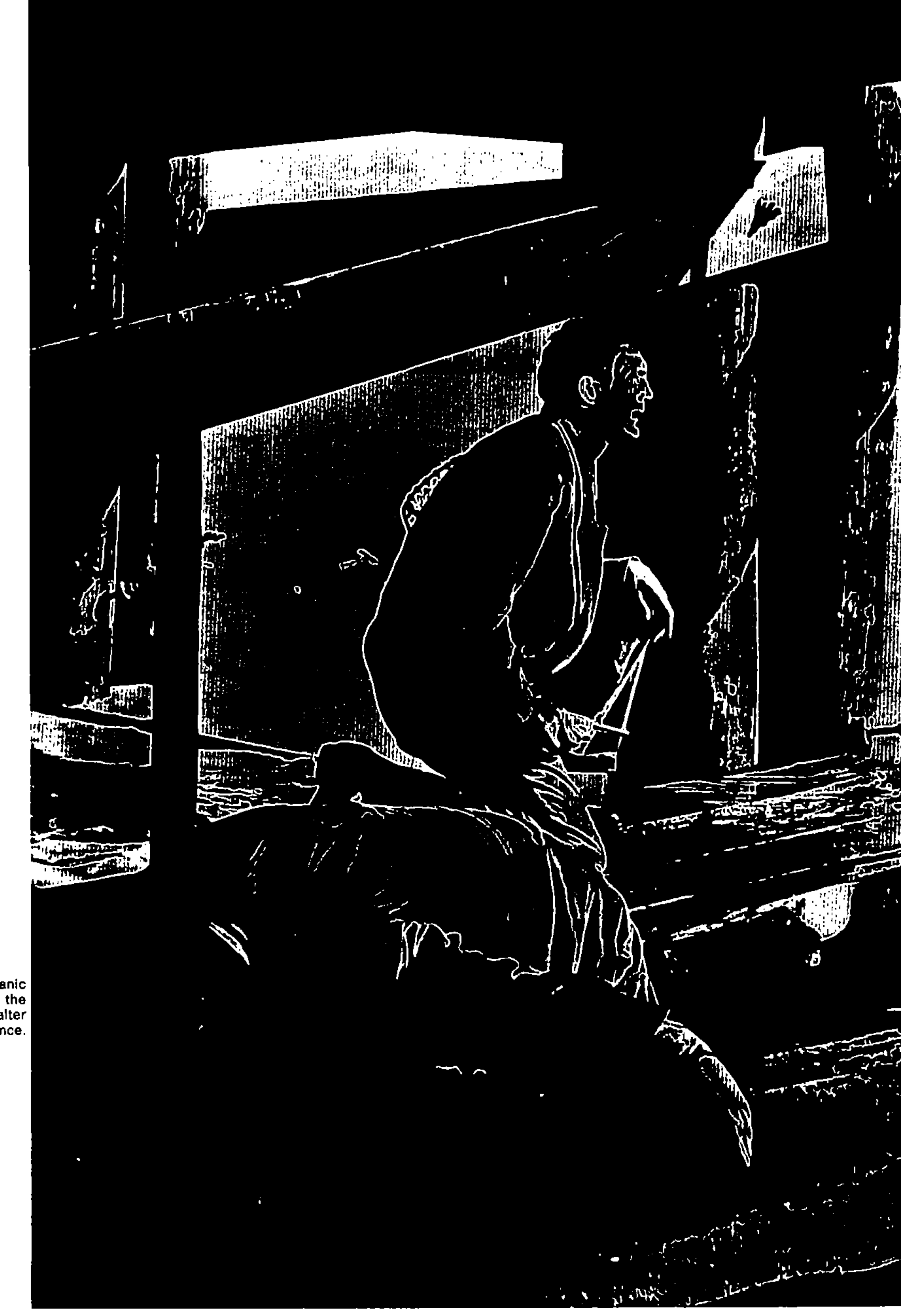
Kazan Exact. Et cette vieille femme, qui est l'incarnation par excellence de la Réaction, qui combat le progrès social, est héroïque, et stupide en un sens mais, humainement, qui sait ?... On ne peut jamais dire. C'est la complexité de la vie : cela même qui me fit aussi changer le comportement de mes acteurs. Car ce n'est pas seulement une question de sujet : cela se traduit à tous les niveaux, même dans la distribution.

Tenez, par exemple : il y a une chose qui m'a frappée. C'est « La Guerre est finie ». J'aime l'œuvre de Resnais, ça ne me laisse jamais indifférent, et souvent m'intéresse beaucoup. Seulement, quelque chose dans ce film m'a mis mal à l'aise. C'est la chemise de l'acteur — Yves Montand — toujours propre, d'un bout à l'autre du film. Enfin : il baise la fille, tout habillé, et quand il se lève, sa chemise est absolument comme avant !... Alors, je me suis dit : bon ! voyons un peu... C'est tout de même là une objection idiote, enfantine !... et je protestais, je râlais... Pourtant, Resnais a très bien senti certaines choses d'une situation passablement désespérée et confuse, et ça, c'est ce qui me plait dans le film. Mais en même temps... je ne pouvais pas m'empêcher d'y revenir, à la chemise de cet homme, et je me disais : mais enfin, est-ce comme ça qu'on porte une chemise quand on est un homme dans sa situation ? Et lui ? Se comporte-t-il toujours comme ce qu'il est censé être ? Ça, ça définit la partie du film où il n'y a rien. Autre point qui m'a frappé et amusé : les scènes à sexe. Vous voyez la chose : les jambes de la fille s'écartant doucement, progressivement, comme ça... Qu'est-ce que c'est supposé représenter ? Ou bien vous êtes franc, au sujet du sexe, ou bien vous ne l'êtes pas. Mais qu'on ne dise pas que c'est ainsi que les choses arrivent » ! Ce n'est pas une vierge avec ses belles jambes s'écartant pour la première fois comme une fleur — car c'est là le ton de la scène. Oui : je suppose que ça devait être dur pour Resnais d'imaginer ce qu'elle allait être dans cette circonstance. Je ne sais pas, mais un homme est là qui se décide à la prendre, alors on peut penser qu'il y aura de la part de l'un ou de l'autre une certaine agressivité. Je veux dire : je ne sais pas exactement comment ça se serait passé, mais il me semble que la vie a été retirée, en quelque sorte, de cette scène, et un schéma, un schéma pictural, lui a été substitué. La vie, de toute façon, aurait été pleine de contradictions et d'intérêts divers, et s'il avait cherché à rendre ce qui se passe réellement, au lieu de penser à son schéma...

Cahiers Vous avez mentionné tout à l'heure le geste de la pièce, dans « America ». Cela me fait penser à quelques autres détails : la vieille femme sur sa chaise, devant laquelle passe Natalie Wood au sortir de la clinique, la route en cours de goudronnage de « Wild River », juste devant la maison où emménage la vieille dame — suivi du plan où l'on voit se croiser deux voitures sur la route (dans les deux cas le détail est là pour accentuer le côté pénible de la situation), et, dans « America », la poignée de main entre le garçon et la femme, à travers laquelle se révèle la différence des deux mondes. La question est maintenant : dans ce genre de détails, quelle est la part de la préparation et de l'improvisation ?

Kazan En effet, c'est bien ce que j'ai voulu montrer. Mais dans la scène de « Wild River », il y a aussi les pieds : la lourdeur des pas qui collent... Comment ça me vient ? Dans les périodes de tournage, j'ai l'habitude, entre 8 et 9 heures du matin, de travailler pour commencer ce qui n'a pas encore été écrit ni photographié : le comportement des gens et ce qu'il y a derrière. J'examine ce que j'ai, et si je n'en suis pas satisfait, j'essaie de trouver la chose qui, de la façon la plus simple, fera surgir l'essence même de tel comportement, de telle situation. Dans « Splendor in the Grass », quand la fille quitte la clinique, je voulais obtenir un grand sentiment de soulagement. Il y a quinze ans, j'aurais montré son visage, et puis j'aurais ajouté un soupir : un Haaaa !... ou un Hououou !..., enfin quelque chose de ce genre. Tandis qu'en montrant une vieille femme, et la jeune qui lui jette simplement un regard en passant, du simple fait que la vieille

est là et que la jeune la regarde, vous l'entendez se dire : Dieu merci je ne suis pas devenue comme cela ! je suis délivrée de tout cela ! je suis libre !... En somme : au lieu qu'avant je me serais reposé sur le jeu de Natalie Wood, aujourd'hui, je laisse le soin au public de participer lui-même au jeu, c'est-à-dire d'éprouver, à partir de ce qu'il voit, quelque chose d'analogue à ce qu'éprouve Natalie Wood.
Autre chose (je suis toujours sur le même sujet — enfin je crois, et peu importe) : je ne crois plus maintenant au respect facile d'autrui, mais au respect d'autrui péniblement acquis. Je crois que ce n'est pas facile d'aimer réellement quelqu'un dans la vie, mais si vous persévérez encore et encore et encore, finalement, en dépit de ses défauts, et en dépit de vos préjugés à vous, en dépit de vos aversions, en dépit de la façon dont va la vie, vous finissez par aimer cette personne. Pour ce qu'elle est, ce qu'elle sera, tout. Vous ne voyez pas sa bonté ou sa méchanceté, ses torts ou ses raisons : vous la valorisez en tant qu'être humain, pour sa richesse, et non pour sa perfection, pour son humanité, et non pour sa conduite. En un sens, ce sont les détails qui ramènent à cela, que je cherche, des détails qui pourront révéler ce qu'est une âme humaine, au lieu de vous indiquer : ce type a raison, ou : ce type a tort.
Cahiers Et la route goudronnée ?
Kazan J'y ai pensé la nuit d'avant, et j'ai dit à mon assistant : procurez-vous une machine à goudronner et mettez-la demain devant la maison, qu'on voie la route en train de se faire. Et je voulais beaucoup de fumée, pour que le public sente l'odeur du goudron. Vous savez : c'est l'une des odeurs les plus familières pour les Américains d'entre 30 et 40 ans. Maintenant, on utilise le béton, mais en ce temps-là, c'était le vieux goudron noir, et il dégageait l'une des plus mémorables odeurs qui soient. Aujourd'hui, cette odeur apporte avec elle, oui, vraiment, fait ressurgir derrière elle toute une époque.
D'habitude, c'est ainsi que les choses me viennent. Mais cela dépend de la période où j'en suis. En général, cela vient au moment où je suis en train de m'immerger dans l'œuvre, de m'exercer en tant que créateur, et non pendant que je la conçois ou que je la prépare. Là, les détails ne sont rien encore, mais quand on approche du tournage, on commence à y penser, et parfois, même, on introduit dans une scène quelque chose qui vous est arrivé la veille. Pour moi, j'ai surtout ce genre d'idée au moment où je commence à travailler la scène sur le plateau, où il me semble que plus rien d'autre n'existe, où je ne pense plus qu'à une chose : tout rendre de la façon la plus vraie, la plus exacte possible. Ce moment par exemple, dans « East of Eden », où Jimmy Dean défie son père : il est sur une balançoire — vous vous en souvenez ? — et il se balance, d'avant en arrière. Cela, je l'avais trouvé la nuit d'avant. Je voulais que tout en lui exprime à son père : je me fiche de ce que tu penses de moi, tu ne pourras pas m'atteindre, tu ne pourras pas me toucher, tu ne peux plus me contrôler, tu ne m'as plus en main, regarde : je m'échappe, tu penses que tu m'as, mais tu ne m'as pas, tu m'as, tu ne m'as pas... Vous sentez le mouvement ? Le balancement ? Il m'a suffi de le concrétiser.
Cahiers Et la poignée de main ?
Kazan Ça, c'était préparé avant. J'ai travaillé beaucoup plus et beaucoup plus longtemps sur « America » que sur mes autres films. Sur le script aussi. C'était le premier film que j'écrivais entièrement, tout seul, le premier qui fut entièrement mien, c'est pourquoi je l'ai particulièrement travaillé.
Cahiers Dans un ciné-club, au sujet de cette scène de « Wild River » dont nous parlions tout à l'heure, quelqu'un a déclaré que vous exagériez dans l'accumulation des détails. Qu'avez-vous à dire là-dessus ?
Kazan Il n'y a pas d'exagération, il y a la vérité, c'est tout. Mais je crois que le public saisit l'idée de la scène, et c'est l'essentiel. J'ai fait cette scène avec ce que je suis, ce que j'aime, et c'est peut-être là qu'il y a faute de ma part : j'aime la richesse, j'aime faire en sorte que le public puisse sentir quelque chose avec tous ses sens, avec tous ses souvenirs, avec toutes ses associations et ses expériences. Et je n'aime pas les expériences ténues. Parce que, trop souvent, nous traversons les choses à la vitesse d'une fuite. Toc ! Pfuiiiit !... c'est passé, fini, rien ne nous a touché. Et il me semble que ce qu'un artiste doit faire c'est : stop ! venez ! stop ! regardez ! regardez-moi ça ! sentez-moi ça ! ce n'est pas un moment fugitif et qui ne laisse pas trace, c'est une expérience, et l'expérience humaine signifie quelque chose. Ce qu'il y a là ne doit pas — pfuiiit ! — passer comme un souffle devant votre nez ! Ça ne doit pas vous passer au travers du corps comme si vous étiez transparent ! C'est quelque chose qui arrive, qui est en train d'arriver, à cette personne, là, devant vous.
Le public, maintenant, surtout le public américain, voit la télévision, c'est une habitude, l'œil en coin, tout en parlant, derrière, devant, ou en gueulant... Alors ça ne veut rien dire du tout, ce que vous leur montrez, si vous n'arrivez pas à les provoquer. Il faut presque les choquer, les retourner, si on veut les rendre conscients que quelque chose de profond peut arriver, est en train d'arriver. Il lui faut cela au public, il a besoin de cela, autrement ce sera : bon ! il ne se passe rien... tiens ! passe-moi la bière !... et il y a la guerre, et les garçons qui se font tuer, et les civils qui se font tuer, maintenant au Viet-nam, mais ça passe, tout passe... une forme d'habitude, une forme de distraction : c'est la télévision. Alors il faut les provoquer, les choquer, de façon qu'ils sentent que des gens, aujourd'hui, saignent, meurent. Autrement, si vous vous contentez de montrer, ils diront : ouais, encore la télévision... passe-moi donc la bière, et changeons de chaîne, on va essayer autre chose. Vous savez : à ce rythme-là, plus rien, à la fin, n'a de signification.
Que doit faire un artiste si ce n'est cela : les forcer à voir, les forcer à sentir puisqu'ils ne veulent ou ne peuvent plus discerner par eux-mêmes ?
Cahiers Une des choses qui expliquent le désastre commercial de « Wild River » est, peut-être, que vous êtes de ceux qui vont « trop loin » (et qui plus est, à l'intérieur d'un cadre — scope, couleur, acteurs — que le public a tendance à associer à une forme conventionnelle de spectacle). Les scènes d'amour, par exemple, au sujet desquelles on a dit — là aussi — que vous exagériez. Ce qui choque, là, vient de ce que, pour le public, ou bien on va loin et on fait « sexy » (même si faire « sexy » vous dispense d'aller loin), ou bien on ne fait pas « sexy », et alors il ne faut pas aller loin. Mais si on va loin — et aussi loin que vous le faites — sans pour autant faire « sexy », là, du coup, le public se sent complètement perdu.
Kazan C'est cela, je crois. Mais, en ce qui concerne cette scène, j'ajoute une précision : la première fois où le héros embrasse Lee Remick, j'ai fait la chose sur lui, comme je le sentais. C'est un intellectuel, et par conséquent, il se sent au-dessus de la vie, il vit une vie distillée où les choses ne le touchent jamais trop. En fait, il est un peu snob, et, au fond de son cœur, il se croit supérieur à cette fille très commune. Partant de là, ce que j'ai essayé de rendre, c'est que l'amour est le premier égalisateur, la première chose qui les rende égaux. C'est pourquoi, si vous vous rappelez, je les ai fait aller au plancher. Je l'y fait aller, lui, avec elle, et on voit là, sur le plancher, quelque chose comme deux animaux... Ils sont en bas, au fond, ramenés à la base des choses, si bien que son esprit, à lui, plus éduqué, plus subtil que celui de cette femme, ne fait plus, à ce moment-là, aucune différence. Est-ce sexy ? En tout cas mon intention n'était pas « sexy », elle était de briser et mettre à bas son snobisme.
Tenez : je prends Truffaut. Il est extrêmement sensible, et j'aime beaucoup son œuvre, qui est très passionnante, surtout « Les 400 Coups ». Or, « Jules et Jim » m'a beaucoup interessé, mais il a fait dans ce film une chose que je ne pourrais pas faire, parce que je ne la crois pas vraie. Je ne crois pas qu'après quatre années de guerre ces deux amis puissent se retrouver sur le même plan, unis par les mêmes liens, leurs visages inchangés, et leurs attitudes.
Comment !... Quatre ans ont passé, quatre ans d'une horrible guerre, et les hommes reparaissent, tout aussi bien



« Panic in the streets » : Walter « Jack » Palance.



« East of Eden » : James Dean, Jo van Fleet.

portant qu'avant, tout aussi dodus, tout aussi gentils, tout aussi amicaux qu'avant, sans aucune marque physique, sans aucune tension morale... Je n'en crois pas un mot, moi ! C'est comme l'autre avec sa chemise : je n'y crois pas ! C'est une attitude devant la vie, cela, c'est la théorie précédant les faits et simplifiant la vie.

Cahiers On a dit encore — toujours au sujet de « Wild River » — que la photo, elle aussi, était « exagérée », était fausse. Qu'en pensez-vous ?

Kazan J'ai le sentiment que la photo était très bonne, spécialement dans les scènes d'extérieurs. Mais je n'aime pas tellement la photo des scènes dramatiques rapprochées d'intérieurs. Je me disais : sa figure est trop orange, elle paraît trop douce — spécialement celle du héros. Car Clift — qui est mort, maintenant, et qui était un grand artiste — Monty Clift avait à cette époque une peau en très mauvais état et il utilisait en conséquence trop de maquillage. Aussi les couleurs étaient-elles à la fois trop brutales et trop saines. Je disais alors au cameraman : cet homme est un intellectuel, il n'a jamais vu le soleil avant de venir ici, il est descendu chez nous en venant tout droit de son bureau. Je veux donc qu'il ait l'air d'un bureaucrate, qu'il ait sur lui la touche du bureaucrate. Mais ça n'a pas marché très bien... Oh ! je ne veux blâmer personne, simplement, j'ai échoué, et je le regrette. D'autant plus que j'aurais bien voulu obtenir le contraste entre sa pâleur et la rusticité de la fille.

Je n'ai jamais vraiment réussi ma couleur, jusqu'ici. Tout au moins d'après mes propres critères. J'ai pourtant abordé chacun de mes films en couleur en me disant : cette fois, je vais faire quelque chose de magnifique. Et j'ai tout essayé. J'ai même été jusqu'à peindre tout le plateau pour essayer d'étouffer les couleurs, d'en laisser juste quelques taches, ici et là, mais quoi que j'aie fait, je n'ai jamais complètement réussi. Le seul film où je me suis approché de ce que j'appelle une réussite, c'est « East of Eden », où les couleurs étaient réellement belles, et non joliment. Maintenant, avant de me remettre à la couleur, je vais attendre d'avoir bien étudié la question. Je ne veux pas me lancer dans la bataille avant d'avoir tout préparé, tout essayé, tout expérimenté, et très soigneusement. Avant de commencer mon prochain film, je vais faire des tas d'essais, que je prépare actuellement. Je les ferai en 16 mm, et ferai ensuite gonfler le film en 35, de façon à obtenir des gradations et étudier leur qualité. C'est cela que je cherche : les gradations.

L'ennui, c'est que la couleur s'est imposée au cinéma comme valeur d'amusement et qu'on s'est accoutumé à avoir des couleurs avant tout jolies. De plus, techniquement, la couleur est une chose très difficile à contrôler. Le matériau est fabriqué par Eastman-Kodak ou telle autre grande compagnie et il est fabriqué en fonction de ce que la plupart des réalisateurs désirent. Il y a aussi les laboratoires. Je ne peux pas les contrôler, ils font les choses à leur façon, ils développent le film suivant certaines normes établies par l'usage, ils ont des consignes, ils les suivent, ils ne sont pas là pour me faire plaisir, ils sont là pour faire plaisir aux gens qui vont faire les prochains deux cents films. Alors, peu importe vos arguments ou vos coups de gueule, vous pouvez aussi bien brasser du vent ou donner des coups de poing, rien n'y fait. Ils finiront sans doute par dire : oui, oui, bien sûr... et puis, dès qu'ils seront tout seuls, ils feront toujours un peu plus, ou un peu moins, que ce que vous avez demandé, et après, vous pouvez toujours courir...

Cahiers Nous en reviendrons maintenant aux acteurs, mais en prenant une autre piste. Certains disent qu'il faut employer des acteurs professionnels, d'autres, qu'on ne peut rien faire avec et qu'il vaut mieux prendre des amateurs.

Kazan C'est très difficile de travailler avec des acteurs. Parce que la vie que la plupart vivent est une vie de café. Il y a l'école, le café, la scène, le café, les studios... La vie ne peut pas laisser ses marques sur leur visage. Ils ne vivent pas la vie désespérée que vivent les êtres humains. Ils sont pour la plupart enfantins, gâtés, dodus, leur visage n'a pas été tordu ou illuminé... enfin : ils ne portent pas sur eux les marques de la vie vécue. C'est très rare de trouver un acteur qui ait cela, et encore plus rare d'en trouver un qui puisse jouer cela. Prenons Brando, qui est le meilleur acteur avec qui j'aie jamais travaillé. A l'époque où je faisais « On the Waterfront », il était un bien meilleur acteur que maintenant. Je ne veux pas dire que le talent puisse se perdre, comme ça, tout d'un coup. Simplement, à l'époque, c'était un garçon malheureux, anxieux, qui doutait de lui, et il était solitaire, fier, ombrageux. Ce n'était pas quelqu'un de particulièrement facile à vivre, et pourtant, c'était un homme adorable, merveilleux, parce qu'on sentait que rien ne le protégeait de la vie, qu'il était en plein dedans. Ce qui est terrible avec un acteur, c'est qu'il lui est difficile de dominer le succès. Car, comme pour tous les artistes, le succès est plus difficile à dominer que l'échec. Tous, ils utilisent le succès pour s'isoler, pour s'éloigner de l'exercice de la vie, de sorte que, plus un acteur a de succès, plus il acquiert l'apparence d'un fruit de cire : il n'est plus dévoré par la vie. Or, la plupart des personnages qu'il doit interpréter, eux, doivent l'être. C'est pourquoi je dois toujours trouver de nouveaux acteurs pour mes films, parmi ceux qui n'ont pas, ou pas encore, de succès, parmi ceux qui possèdent encore une passion, une anxiété, une violence qu'ils perdront, presque toujours, par la suite. Car je n'ai jamais employé de vedettes, même si mes acteurs, ensuite, le sont parfois devenus. Dans « Wild River », Lee Remick n'était pas encore une vedette, et Monty Clift, lui, avait vécu auparavant, avec son accident, une terrible catastrophe, et il était misérable. Natalie Wood, quand elle fit « Splendor in the Grass », se trouvait à une fin de carrière, et on disait couramment d'elle qu'elle était finie, lessivée... Depuis, elle est bien remontée, mais il fallait la voir alors, elle était désespérée. Bref : j'essaie d'attraper mes acteurs au moment où ils sont encore, ou de nouveau, humains. Et si vous avez un acteur humain, à ce moment-là, vous pouvez glisser votre main dedans, l'atteindre et le réveiller.

Mais une vedette... Le succès les protège, leur espace est différent, ils flottent, loin de tout. Rien de ce qui se passe ne les touche. Et j'oubliais Jimmy Dean : c'était un débutant, dans « East of Eden ». Il n'avait encore jamais joué. C'était juste un jeune gars qui rôdait dans les bureaux. Mais il avait de la violence en lui, il avait une faim en lui, et il était lui-même ce garçon qu'il jouait dans le film.

Je ne choisis jamais les acteurs en leur faisant lire le script. Je le fais après avoir parlé avec eux, beaucoup, pour découvrir ce à quoi ils ressemblent réellement. Et quand j'ai découvert que l'essence du jeu que je veux obtenir existe quelque part à l'intérieur d'eux, à ce moment-là, je sais que je peux les utiliser.

Cahiers Dans quelle mesure pensez-vous que ce qu'il y a dans un acteur (dans un acteur qui vous convient, que vous avez choisi) doit être provoqué à s'exprimer, ou laissé libre de s'exprimer, ou encore, tout simplement, utilisé comme ça, au fur et à mesure que ça vient ?

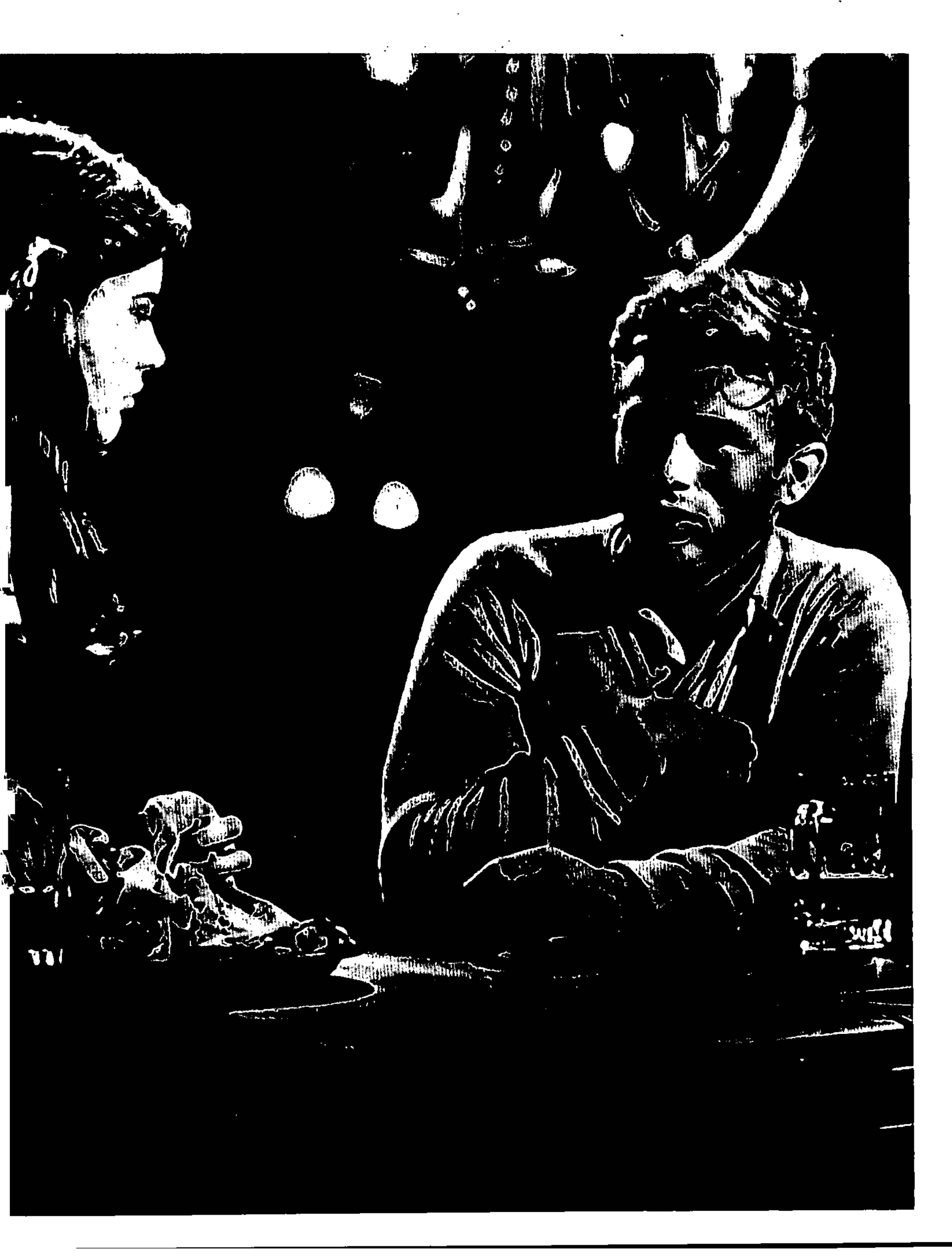
Kazan Je suis persuadé que ce qu'il y a dans l'acteur, à partir du moment où c'est là, quelque part en lui (et même si c'est protégé, recouvert, enterré), vous pouvez aller le chercher, vous finirez par l'obtenir. Dans « A Face in the Crowd », par exemple, mon acteur avait la première partie du film en lui. Mais pas la seconde moitié. Rien à faire. Il n'était plus qu'une façade, un masque, et l'interprétation devenait superficielle. Pourtant, la première moitié, il l'avait faite magnifiquement, en homme de talent et en homme tout court. Simplement, cette seconde moitié, il ne la portait pas en lui. J'ai tout essayé : rien à faire, même les jours où il était ivre. Vous avez beau forcer, pousser : vous ne pourrez jamais obtenir une chose de quelqu'un qui ne l'a pas. Une interprétation doit se bâtir à partir de cela et de rien autre : ce qui vit à l'intérieur d'un homme et qui doit nourrir le rôle. Il faut que le courant passe à travers l'acteur. Le fleuve qui est l'histoire du jeu, a son courant propre, il faut que vous le sentiez là pour pouvoir le capter.

Dans « Splendor in the Grass », le garçon — Warren Beatty — était neuf alors, et je pense qu'il n'a jamais été meilleur depuis. Il y avait aussi une

fille — la sœur — qui était merveilleuse. Mais je la connaissais personnellement avant, je savais ce qui était en elle — mais à la regarder, vous ne l'auriez jamais deviné. Il fallait le savoir, qu'il y avait quelque chose là-dedans. Moi je le savais : je l'ai prise.
Si l'on examine ce qu'on peut faire avec un amateur, on découvre rapidement que c'est très limité. Mais parfois, il faut les utiliser, et je l'ai fait. Seulement, je pense que « America America » aurait été meilleur si j'avais eu un acteur professionnel pourvu des mêmes qualités qu'avait en lui mon jeune amateur. Mais cette forme particulière de virilité qui était la sienne, aucun acteur ne pouvait me la donner. Ce jeune garçon avait traversé la guerre civile grecque, son père avait été blessé, et il était mort dans ses bras. Ce garçon, à quinze ans, se trouvait à la tête de toute une famille, et il acquit une sorte de dureté, d'avidité, de force d'âme. Et il était inébranlable : impossible de le faire dévier de sa route. C'est avec de telles qualités qu'il réussit à défendre sa famille et à lui permettre de survivre.
Mais, d'un autre côté, il avait de grandes limites, car il n'était pas acteur. Voyez-vous : d'un côté vous gagnez, de l'autre vous perdez, c'est à vous d'établir votre propre balance. Moi, j'ai essayé d'obtenir la chose qui me semblait primordiale : la vie qu'il portait en lui et qui devait passer dans le rôle. C'est cela que je veux, et peu m'importe si je l'ai chez un professionnel ou chez un amateur.
En même temps, je suis très souple, très détaché, très attentif aussi à ne pas utiliser ce qui ne conviendrait pas. Il y a un autre ennui avec les vedettes : cela perturbe l'histoire que vous racontez. Le personnage vous est déjà familier, et par-là, l'histoire elle-même vous est familière, vous savez à l'avance que certaines choses peuvent ou ne peuvent pas se produire, et cela gâche tout. Ainsi, j'aurais mieux aimé « La Guerre est finie » si je n'avais pas déjà vu Montand quelque part. C'est un bon acteur, et je n'ai rien contre lui, mais je crois que cette histoire de résistance, très particulière, aurait été infiniment plus riche pour moi si je n'avais déjà vu ce visage. Je ne défends nullement cela comme une théorie : je ne me fie pas aux théories, ça ne m'intéresse pas. Je dis simplement mon goût, la façon dont je suis, mon sentiment propre de la vie.
Cahiers Vous avez mentionné au début le nom de Inge. Même lorsqu'il travaille avec des réalisateurs médiocres, ses scénarios réussissent toujours à donner aux films qui en résultent une certaine personnalité...
Kazan William Inge a un vrai talent, mais ce talent est davantage celui d'un miniaturiste. C'est là son vrai domaine. Je ne veux nullement dire que ce soit une forme de talent moins bonne qu'une autre, simplement, c'est la forme particulière que prend le sien. Il conserve tout et tout lui sert : ses souvenirs d'enfance, ses parents, sa mère, la maison, la ville natale, les gens qu'il a connus, les gars, les filles... Et tout est utilisé à travers un très authentique talent et une sensibilité exceptionnelle. Mais son talent est tellement lié à ce qui est banal, ordinaire, qu'il suffit d'une légère baisse de tension, ou d'une très légère part d'échec pour que son œuvre elle-même paraisse banale, ordinaire. Cela répond-il à ce que vous demandiez ? De toute façon, c'est ce que je pense.
Inge est quelqu'un qui peut facilement s'en tirer à partir de n'importe quoi, mais il a une véritable pénétration, et parfois, étonnamment profonde. Je pense que la meilleure chose, dans « Splendor in the Grass », n'était pas tant l'histoire d'amour ou n'importe quoi d'autre, que le portrait de la mère, à la fin, quand elle dit : « J'ai fait de mon mieux... Comment ai-je pu mal faire ? Dis-le moi... » Ça, c'était le résultat d'une vision très profonde. Mais, vous voyez : ce n'est pas un gros effet, c'est un de ces petits effets qu'on peut très bien laisser passer sans les remarquer. Pourtant, cela exprime vraiment la réalité, et non seulement celle de la mère, mais toute l'époque qu'il y a derrière, tout un style de vie, vu à travers une certaine Amérique, statique, ancrée dans le passé et refusant le changement.
Cahiers Deux questions maintenant sur deux réalisateurs dont certains pensent qu'ils ont peut-être certains points communs avec vous, soit en raison de leurs fréquentations théâtrales, soit que vous les ayez influencés, soit, tout simplement, qu'ils vous aient croisé sur certains points : Richard Brooks et Arthur Penn.
Kazan J'espère bien n'avoir influencé personne. Car je ne crois pas aux écoles, je crois aux individus. Plus un homme est lui-même, plus il est unique, plus il est vrai, plus il a de la valeur. Je n'ai pas vu le film que Brooks a fait d'après « Sweet Bird of Youth », mais j'ai monté autrefois la pièce au théâtre, et comme il a pris dans son film certains acteurs que j'avais dans la pièce, le jeu qu'ils lui ont donné n'a pu être très différent de celui qu'ils m'avaient donné. Si certains réalisateurs ont été influencés par moi, ou le disent (j'ignore si c'est vrai ou non), de toute façon, ça ne m'intéresse pas tellement. On dit cela de Martin Ritt, qui fut autrefois mon assistant, mais, à vrai dire, je n'ai pas beaucoup aimé ses films. En tout cas, je ne crois pas que prendre quelque chose à quelqu'un puisse vous donner quelque chose. Je veux dire : d'une façon ou d'une autre, il faut en venir à écrire sa propre biographie. Cela, je le crois. A tout le moins, cela répond à la façon dont je sens les choses. Et plus tôt on se débarrasse des influences, même bonnes, mieux ça vaut.
Quand j'étais jeune, j'admirais immensément Eisenstein, et par-dessus tout Dovjenko. C'était mon Dieu. C'était pour



« East of Eden » : James Dean.



moi le plus grand inventeur qui soit dans le cinéma. Mais je n'essaie pas de faire des films comme lui, et mes films, je ne sais pas quelle valeur ils ont, mais ils ne sont à personne d'autre que moi. Si jamais quelqu'un a été influencé par moi, j'espère qu'il se débarrassera de cette influence.

Cahiers Il y a quelques années, les « Cahiers » vous avaient déjà demandé si vous aviez vu le « Poème de la mer » de Dovjenko (avec lequel « Wild River » a un point commun), et, à l'époque, vous ne l'aviez pas vu.

Kazan Je ne l'ai toujours pas vu. Le film de Dovjenko, qui, autrefois, m'a le plus influencé, ce fut « Air City » — « Aérograd » — ç'a m'a énormément frappé. Je l'ai revu récemment à Paris. Il y a dedans des choses tout simplement admirables. Ces deux hommes, par exemple, dont l'un va tuer l'autre, et qui se mettent à réciter un poème ensemble. Cette chose absolument anti-réaliste. Ils se tiennent l'un à côté de l'autre et se mettent à réciter leur poème face au public... C'est magnifique.

Je pense qu'un autre grand novateur est Godard. Il a apporté au cinéma quelques contributions étonnantes. Et tous ses films sont extraordinairement stimulants. Il y en a aussi un autre que j'aime beaucoup : Jean Vigo. Par contre, je ne suis pas très intéressé par l'œuvre des cinéastes américains. Celui que j'aime le mieux est John Ford, et ses meilleurs films sont, je crois, des films comme « Young Mister Lincoln » et « The Long Voyage Home », où il a le mieux mis sa forme de poésie, c'est-à-dire une poésie de l'ordinaire, des gens de tous les jours, une poésie qui naît d'une combinaison entre la dureté qui est au fond de la vie et la beauté qui en même temps en sort. Mais là encore, je ne pense pas que je tourne mes films comme lui. Excepté que moi non plus je n'utilise pas la Dolly à tout bout de champ. Ford met la caméra au sol. Je mets la caméra au sol. Un point c'est tout. C'est une mode venue de la télévision, ça : il faut que toutes les prises bougent et se balancent ! vas-y d'un côté, vas-y de l'autre !... moi, ça me distrait, ces trucs-là, ça disperse l'attention, je ne vois plus l'essentiel, le contenu.

Cahiers Je vous rappelle l'autre moitié de la question : Penn.

Kazan Je crois qu'il lui reste encore à se trouver et à se définir lui-même. Je ne crois pas qu'il appartienne vraiment à un cinéma où quelqu'un vous prépare le script que vous avez ensuite à réaliser. Dans « The Chase », je pense qu'il a été submergé par Monsieur Sam Spiegel, qui est lui-même un homme très intelligent, mais pas du tout de la même façon que Penn. Il y a là quelque chose qui ne colle pas. Aucun réalisateur ne devrait avoir plusieurs visages. On ne peut avoir le visage d'un producer, le visage d'un auteur et son propre visage. On ne peut pas tout coller ensemble. Mais Penn est un homme de grandes qualités. Il n'a pas trouvé jusqu'ici, je crois, l'occasion d'exprimer ses dons particuliers, mais tôt ou tard il trouvera sa voie propre.

Je n'aime pas beaucoup « The Chase ». En plus, le film simplifie beaucoup les Méchants, les Vilains. J'ai pas mal fréquenté le Texas moi-même, et j'y ai travaillé quand j'étais jeune homme, je l'ai parcouru en long, en large et en travers. Alors oui : je sais bien qu'il y a là-bas des gens qui sont violents, haineux, mais pas tous ! et pas tout le temps ! Et je sais aussi qu'il y a des gens semblables à Paris. Non : rien n'est aussi tranché. En face de gens méchants vous **devez** vous dire : ce pourrait être moi ! Il **faut** se dire cela. On n'a pas le droit de dire : regardez ce type là-bas : c'est quelqu'un d'une autre espèce, c'est un Méchant ! Non ! Ça n'a pas de sens ! On ne fait pas ça ! Il faut se dire : ce pourrait être moi, ce pourrait être moi !... Il ne faut pas jouer les êtres supérieurs. Or, je crois que dans « The Chase », tout a été vu à partir d'un point de vue supérieur et snob. Je ne crois pas que cela soit vraiment la faute de Penn. Simplement, quelque chose n'a pas marché. La machine était trop lourde. Il y avait un script à respecter, et c'était Lilian Hellman, il y avait les acteurs, il y avait Spiegel... il n'était au milieu de tout ça qu'un exécuteur chargé de transmettre.

Cahiers Ces questions n'étaient peut-être pas très passionnantes pour vous, en tout cas elles étaient fécondes, puisqu'elles vous ont ramené à parler de la simplification de la vie, c'est-à-dire de sa complexité. C'est pourquoi ici j'y reviens, en reliant la chose au public : car là aussi vous troublez, vous dérangez les gens. En effet, d'une part vous leur donnez tous les éléments nécessaires pour comprendre la réalité et, d'autre part, la richesse et la complexité de ces éléments est ressentie par eux comme un empêchement à juger. Tout se passe comme si vous leur interdisiez le jugement au moment même où vous semblez le leur permettre. Comment peuvent-ils juger la vieille dame de « Wild River » ? Et le garçon de « America... » Est-ce un personnage plaisant avec des côtés déplaisants ou l'inverse ?

Kazan C'est exactement ça, et je ne voudrais pas le dire autrement. C'est ce que je veux faire. Et quel jugement pouvez-vous porter sur Baby Doll ? Et sur les personnages de « Splendor » ? Et ce garçon d' « America... » Est-il bon, est-il méchant ? Et que veulent dire ces mots ? Ont-ils tellement de signification ?... Mes films ne sont pas des jugements, ce sont des événements, et un événement, ça arrive... Alors je ne veux pas leur donner de jugements tout faits. Non. Quand je montre quelqu'un, je veux leur dire : regardez ! Ç'aurait pu être vous ! Ç'aurait pu être moi ! Voilà la façon dont les choses se passent.

Le théâtre, je crois, ne prépare pas les gens à la vie. Il représente une simplification qui rend les choses plus faciles à digérer. On prépare le public à les recevoir. Mais il ne faut pas le préparer. Ou plutôt, il faut les préparer à la vie, mais durement. Il faut les préparer à l'exercice de la vie, durement, ou violemment. Il faut leur éclairer, leur élargir la vie, à travers ses véritables événements. Mais en aucun cas vous n'y arriverez si vous amenez les gens à se dire : moi je suis là, bon, très bien, et je sais tout, mais lui, là-bas, ce type, c'est un sale con !... même si vous les amenez à cela d'une façon un peu plus subtile...

Alors, peut-être que je trouble les gens, mais c'est que je ne veux pas du tout les laisser tranquilles ! Et ça m'est bien égal qu'ils soient contents ou non ! Je ne veux pas dire que je me réjouis si mes films n'ont pas de succès. Oh non ! Bien au contraire ! Je voudrais bien, moi, qu'ils aient du succès, mais je ne veux pas obtenir ça à n'importe quel prix. Le fait qu' « America... » n'ait pas marché m'a été très douloureux. J'aurais tellement voulu qu'on le voie. Si seulement il avait eu un minimum de succès !... Mais non, même pas. Personne n'a voulu le voir. D'un autre côté, si c'était à refaire, je ne voudrais rien en changer. Sauf certaines choses que je pourrais améliorer, mais je n'en changerais pas l'allure, ni le ton. Et je ne changerai surtout pas ma voie en fonction de telles réactions. Mon plaisir est de rendre certaines expériences de la vie, comme je les vois, comme je pense qu'il faut les rendre. Mon plaisir est de faire ça au cinéma. Mais si je ne peux pas faire de cinéma, je peux écrire un livre. Et c'est justement ce que j'ai fait. Ça m'est venu après l'échec d' « America ». Je me sentais à plat. Je me suis dit : je ferais mieux d'écrire un livre. Je m'y suis mis. C'est ce livre dont je vous ai parlé à New York. « The Arrangement ». Comment traduiriez-vous ça en français ?

Cahiers « L'Arrangement »...

Kazan Bon : j'ai donc écrit le livre, qui est un livre très plein, très riche, très long, très franc. Très candide aussi. Et il y a tout dans ce livre, sur ce que je pense de l'Amérique, d'un certain secteur de la vie américaine. J'espère qu'on le lira.

Heureusement, mon standard de vie est... bas. Je veux dire que je n'ai pas besoin de Rolls Royce, pas besoin de prestige, pas besoin d'avoir mon nom sur les journaux — j'en ai eu mon content — je veux simplement faire ce que je veux. J'espère qu'on verra ce que je fais, j'espère qu'on aimera ce que je fais.

Quelqu'un a dit — je ne sais plus qui — que l'œuvre d'art devait correspondre à la nature, se présenter comme un phénomène naturel, et qu'on devrait d'abord pouvoir dire : ce phénomène **est** (1). Et s'il est comme phénomène, comme événement, il est certain que



« Pinky » : Jeanne Crain.





« Wild River ».

deux personnes pourront bien y voir deux choses différentes. C'est comme la montagne pour le peintre. Elle est, c'est tout. Mais cette même montagne signifie une chose pour Cézanne et une autre chose totalement différente pour un autre peintre. Chacun y imprime sa propre vision. Mais qui va dire laquelle des deux montagnes est vraie ?
Ce que les gens atteignent dans mes films, ils l'atteignent à travers moi. C'est finalement moi qu'ils atteignent. Ils voient la vie, mais à travers ma façon de la voir et de la rendre. Si je fais cela honnêtement, ils pourront dire : c'est bien lui. C'est l'homme. Cet homme-là. C'est la façon dont il voit les choses. C'est vrai. Mais d'autres pourront aussi dire : je n'aime pas ça. Je n'aime pas du tout ça. Je n'aime pas ce sale con. Je ne veux plus jamais voir aucun de ses films ! Alors... bon ! C'est d'accord pour moi ! Ils sont pour, ils sont contre... c'est normal.

Cahiers Cet « Arrangement » qui est le sujet de votre livre, et dont nous avons déjà parlé, est aussi le sujet de tous vos films : l'arrangement qui s'opère — ou doit s'opérer bien ou mal — entre l'idéal et la réalité.

Kazan Il faudrait que vous lisiez le livre. Tout est dedans. C'est la chose la plus vraie que j'ai faite jusqu'ici. C'est tout ce que je vois et sens de l'Amérique d'aujourd'hui. J'aime mon pays, vous le savez, et mes sentiments vont souvent vers lui. En même temps, j'ai certains autres sentiments très violents, et des craintes. Non sur la politique ou autres choses de ce genre, mais sur l'essence de la civilisation que nous exprimons, et j'ai — j'espère avoir — donné quelques lumières là-dessus. Mais ces choses sont encore trop près de moi en ce moment pour que j'en puisse parler. Le livre est écrit, c'est dedans... Je montre dans ce livre que beaucoup de choses dans la vie américaine sont des arrangements — au mauvais sens du terme. Ne correspondent pas à la vérité, ne répondent pas aux véritables liens entre les gens, sont des liens arrangés. Des relations aménagées de façon à ce qu'elles soient viables, supportables. Je parle ici du fossé qu'il y a en Amérique entre la morale professée et la morale effective. En un mot : l'Amérique prétend avoir une certaine moralité, mais, en fait, en a une autre.

Cahiers Dans « Splendor in the Grass » le père — à l'intérieur de la morale puritaine — dit à son fils qu'à côté des filles sérieuses, il y a les autres avec qui on peut s'amuser. Seulement, des fossés de ce genre entre ce qu'on est censé faire et ce qu'on fait, il y en a pas qu'en Amérique.

Kazan Pour moi, j'étudie ce phénomène comme je le connais, là où je le connais, dans ce pays qui est le mien, que j'aime, mais qui m'inquiète. En même temps, chacun pourra, à travers le phénomène que je décris, faire les comparaisons qu'il veut. C'est comme le puritanisme. A travers la forme qu'il a pris en Amérique, on peut très bien découvrir la forme qu'il a prise ailleurs, celle que peut-être on a connue. Le puritanisme — les puritanismes — sont une simplification de la vie. Il y a partout des simplifications. C'est pourquoi « Splendor in the Grass » peut provoquer en certains autres pays le même type de réaction qu'il a provoqué en Amérique.

Cahiers Vous avez provoqué très tôt ce genre de réaction. Avec « On the Waterfront », par exemple.

Kazan Oui. Certains de mes films ont été détestés, mais celui-là particulièrement. Dans le cas de « Waterfront », c'est la gauche qui a détesté. Dans le cas de « Baby Doll », c'est la droite... Avec « Viva Zapata », là, ils étaient d'accord. Les communistes haïssaient le film, et la droite le haïssait aussi. Tous protestaient : mais qu'est-ce que vous avez fait là !... « Streetcar » m'avait déjà valu quelques ennuis avec la censure. « Baby Doll », encore bien plus. L'Eglise Catholique a très violemment attaqué le film, et le cardinal Spellmann l'a condamné. Et il a fait ça dans la plus grande cathédrale d'Amérique. C'était une honte ! Une tache ! Je déshonorais l'Amérique ! Et il a interdit aux gens d'aller le voir. Pourtant, le film est très doux et très simple. Il dit juste ce qu'il faut, mais pas plus. Seulement, comme vous dites : ça trouble, ça dérange. Et quand on trouble les valeurs professées, officiellement professées par un groupe, une société, les gens ne savent plus du tout où ils en sont. Ils ne veulent pas voir la vie aussi complexe, aussi confuse qu'elle est. Ils ne veulent pas l'affronter comme elle est. Voyez Dostoïevski. C'est un grand homme parce qu'il trouble les gens, les embrouille. Je crois à la confusion parce que la confusion est vraie. Je ne veux pas dire la confusion dramatique — vous devez montrer clairement ce que vous voulez dire — mais la confusion, la contradiction dans les valeurs.
Autre chose : quand j'étais jeune homme et que je suis allé en Californie pour la première fois, pour faire des films — pour travailler sur le premier film de ma vie — j'ai rencontré un homme, un producer, qui eut une certaine influence sur moi. Il est mort maintenant. J'étais très à gauche, alors. Or, je parlais avec cet homme, qui était très à droite, et je me trouvais l'admirer, en un certain sens, en même temps que je le détestais pour ses vues politiques. Et je ne pouvais pas faire la liaison entre les deux, et je n'arrêtais pas de me dire à moi-même : tu ne **dois** pas aimer cet homme !... Mais il y a quelque chose qui ne va pas, là, quand on en vient à se dire : tu ne dois pas aimer telle personne, tu ne dois pas avoir de l'estime pour elle ! On ne doit pas dire ça. C'est pourquoi je pense que ma réaction spontanée était plus vraie que l'autre.

Cahiers Avec « On the Waterfront » et « Viva Zapata », il y a un troisième



« America America » : Stathis Giallelis.

film, un peu de la même famille puisqu'il représente une autre sorte de lutte pour une libération : « Man on a Tightrope ». Lequel des trois préférez-vous ?
Kazan Mais pourquoi les gens détestent-ils tant « On the Waterfront » ? Ça, je n'ai jamais pu le comprendre !... Les attaques les plus violentes ! La haine !... J'ai tout de même le droit de dire ce que je pense ! Ce qu'il y a dans « On the Waterfront », je l'ai vu, je l'ai étudié. J'ai enquêté. Et je n'étais pas le seul là-dessus. Nous y avons passé des mois. Nous avons vérifié, contrôlé... Nous n'avons tout de même pas menti ! Je veux bien qu'on ait des vues différentes des miennes, mais j'attends encore que quelqu'un connaissant aussi bien que moi les docks de New York vienne me prouver que j'ai inventé de toutes pièces telle ou telle chose que j'ai montrée. Nombre des réactions ont été provoquées par le prêtre, je le sais. Pourquoi ? Il semble qu'on se soit indigné de ce que je l'aie montré comme un homme qui avait de la bonté.
Mais pour « Man on a Tightrope », je pense que ç'a été un échec. Car tout ce qui concerne la vie intime des personnages, les histoires d'amour, n'était vraiment pas très réussi. Mais ce qui concerne l'aventure extérieure : la caravane, le passage de la frontière, cette partie était plutôt bonne. Sûrement pas aussi bonne qu'elle aurait pu l'être, mais pas ratée. En somme, je crois que j'ai réussi la partie du film que j'ai bien sentie, là où j'ai pu mener à bonne fin ce que je voulais. Parce qu'il y avait le script que je n'avais pas travaillé moi-même. C'est même là que j'ai abandonné ce système. Après je n'ai plus jamais recommencé. Ce script était de Robert Sherwood. Il avait tout fait, et ne m'avait même jamais parlé de rien auparavant. Je suis venu sur l'affaire tardivement et sans préparation. Enfin... Il reste au moins le passage de la frontière dont je pense qu'il était à la fois amusant, intéressant et dramatique, et je pense qu'à partir de choses comme cela, on aurait pu faire un bon film.
Cahiers Il semble que, des trois, ce soit « On the Waterfront » que vous préférez.
Kazan Non : « Zapata » ! J'aime « Zapata » ! Je pense que c'est un beau film. De tous les films que j'ai faits, c'est sûrement un de ceux qui me sont le plus chers. Et la fin est très belle : le moment où il descend des montagnes, et plus tard : quand on jette son corps, et qu'on entend le bruit du corps qui tombe. J'aime ça... J'ai toujours beaucoup aimé ce film. Mais j'aime aussi beaucoup « On the Waterfront ».
Cahiers « America... » est une sorte de somme de tous vos films. On y retrouve « Waterfront », « Zapata », « East of Eden », « Splendor in the Grass »...
Kazan Oui, c'est juste. Il y a dans « America... » des situations similaires. Et il y a aussi l'antipuritanisme, qui représente en moi un courant très fort, très important. Voyez-vous : je ne suis pas, à ce qu'il me semble, une personnalité très vaste. Je ne suis pas très catholique, je n'ai pas des goûts très variés, je ne peux pas faire des films de genre très différents, et même, en un sens, je fais toujours la même histoire (un peu modifiée), encore, et encore, et encore la même... C'est tout ce que je peux faire, c'est ce que je sais, c'est ce que j'ai...
Je ne suis pas beaucoup de personnes à la fois. Je ne pourrais pas, voyez-vous, faire un grand spectacle, puis une comédie, puis ensuite... vous savez: comme Wyler. Il fait une comédie, puis il fait « Ben Hur »... Il fait des tas de choses, lui. Moi, je peux m'en sortir à peu près dans mon propre registre. Pourtant je développe, enfin je crois. Je change, mais c'est comme si la même chose changeait, le même courant, creusant son chemin, au fur et à mesure de progressions différentes. Mais j'espère que je développe, que j'améliore. Que j'améliore aussi le style. Seulement je ne suis pas un magicien, je ne peux pas faire ci, faire ça... Je ne peux pas faire « La Bible », par exemple, et je ne pourrai jamais faire de comédie. Même si je trouve qu'il y a une part de comédie dans la vie, même s'il y a déjà parfois dans mes films, j'espère, une certaine forme d'amusement. Non : je peux juste rester moi-même. Peut-être, en un sens, mes films sont-ils ennuyeux. Parce que c'est lui, toujours lui, toujours le même maudit Kazan ! Et avec « America... » Enfin ! les films commerciaux ne sont pas ma voie.
Cahiers Prenons maintenant deux autres de vos films : « A Streetcar Named Desire » et « Baby Doll ». Tous deux rendent un peu la même atmosphère : le Sud, le sexe, la folie...
Kazan Oui, mais « Baby Doll » rend de façon plus vraie l'atmosphère du Sud. « A Streetcar », de toute façon, a été tourné en studio, tandis que « Baby Doll » l'a été en extérieurs réels. Mais « A Streetcar » est une belle pièce de théâtre, que j'ai tournée sans l'adoucir, sans l'approfondir, en la filmant telle qu'elle était parce qu'il n'y avait rien à y changer. Mais ça non plus je n'ai jamais recommencé à le faire, et je n'y crois plus. Mais j'admirais, et j'admire toujours l'auteur de la pièce, Tennessee Williams, pour lequel j'ai aussi, personnellement, beaucoup d'affection.
« Baby Doll », par contre, n'avait pas d'antécédents théâtraux. C'est une chose qui existe par elle-même et qui ne ressemble à aucune autre. C'est aussi, je crois, le meilleur film qu'on ait fait d'après Williams. Et j'ai pu vraiment y mettre l'atmosphère du Sud, morale, sociale. Cela correspond vraiment à la façon dont le Sud se repliait sur lui-même, ou se développait. Un détail intéressant, par exemple : les nègres. Ils sont différents maintenant, ils luttent, ils organisent des marches... Mais à l'époque, ils n'avaient pas d'autre issue, pour sauvegarder leur respect d'eux-mêmes, que de rire — rappelez-vous les nègres de « Baby Doll » qui rient au moindre prétexte — que de se moquer des blancs qu'ils trouvaient vains et ridicules.
Cahiers Un autre couple maintenant — dont nous avons d'ailleurs déjà parlé : « East of Eden » et « Splendor in the Grass », tous deux sur l'adolescence.
Kazan Tous deux, aussi, sur le puritanisme. Mais dans « Splendor in the Grass » les deux personnages principaux sont beaucoup moins actifs, ils ne se rebellent pas parce qu'ils sont plongés dans un environnement qui les domine. Dans « East of Eden », au contraire, le garçon se rebelle contre son père, puis ensuite oublie et finit par lui pardonner. Car il lui pardonne. « East of Eden » m'est plus personnel, c'est davantage ma propre histoire. On hait son père, on se rebelle contre lui, finalement on le soigne, on se rétablit, on le comprend, on lui pardonne, et on se dit : oui, c'est comme ça qu'il était... on n'a plus peur de lui, on l'a accepté. Mais « Splendor... » est une plus triste histoire parce que le puritanisme rend ces enfants infirmes. Ils perdent quelque chose de leur vie. En un sens, c'est une histoire plus véridique, car elle répond davantage aux choses qui arrivent réellement. Voyez la fin. Ils se perdent l'un l'autre, ils ne peuvent plus être ensemble. Le puritanisme les a blessés, leur a coûté quelque chose, a tué quelque chose en eux. Le coût : voilà une chose en laquelle je crois beaucoup. Il ne faut jamais croire que les choses arrivent sans que vous ayez à payer pour. Même dans la victoire il y a un prix à payer. Vous gagnez une chose, mais vous en perdez aussi une autre. Dans le film, tous deux gagnent, en un sens, mais le prix a été effrayant, et ce prix c'est le point auquel on est le plus sensible.
Cahiers Dans « Splendor in the Grass », le jeune couple est victime d'un environnement, d'un engrenage, tandis que le couple de « Wild River », plus mûr, est capable de faire face, malgré la lâcheté intermittente de l'homme en face de la femme. Mais dans quelle mesure pensez-vous que le couple de « Splendor » fasse figure de victime ?
Kazan Le couple de « Wild River », en effet, est conscient, alors que celui de « Splendor » n'est pas conscient des courants qui l'entraînent, pas conscient non plus de ce qu'il représente. Ils ne sont pas en état de traiter avec la réalité. Mais peut-on dire qu'on est purement et simplement victime ? Tout rejeter sur les parents, la société... ça peut être une forme de démission, de complaisance. Mon livre développe certaines choses là-dessus. Je vous y renvoie. Je ne peux pas tout dire.
Cahiers Et entre « Wild River » et « A Face in the Crowd », le point commun est que vous décrivez certains aspects de la vie américaine en relation avec la politique.
Kazan J'aime beaucoup la première partie de « A Face in the Crowd », mais

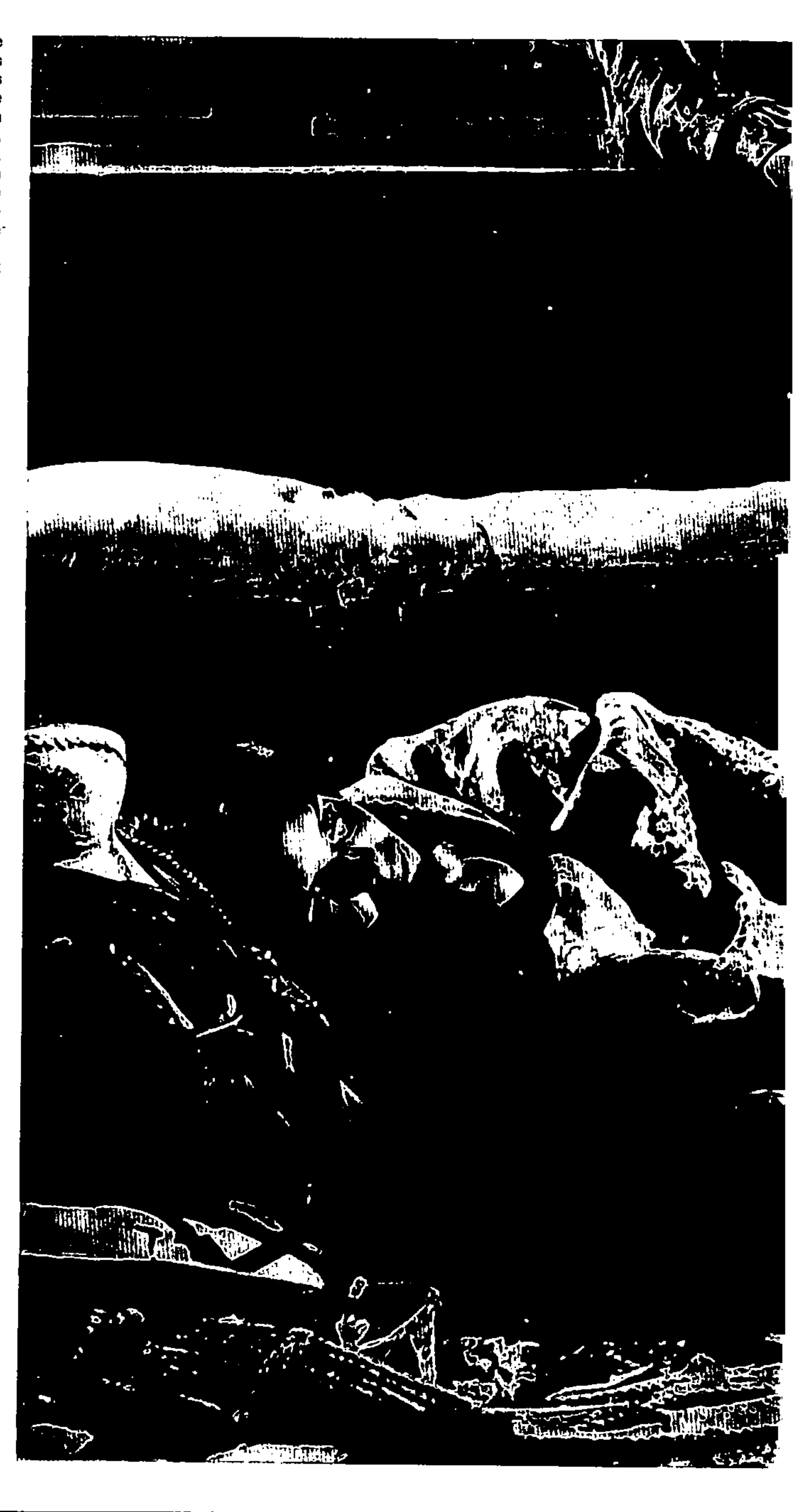
beaucoup moins la deuxième, comme je vous l'ai dit. Mais tout n'était pas la faute de l'acteur. Nous n'avions pas créé un personnage aussi profond que nous aurions dû. C'est aussi pour cela que le film m'a désappointé. Pourtant, je suis fier de ce film, tel qu'il est, parce qu'il répond quand même à la réalité. C'est le premier film qui montre la puissance des moyens de communication. Le film montre aussi la nature mouvante du succès, et de celui qui supporte ce succès. Et ce qu'il décrit — le fait qu'une personnalité de peu d'envergure, mais plaisante et remuante prend la place des vraies intelligences — ce fait représente le danger de la démocratie : on court le risque de voir une personnalité prendre la tête d'un pays, non en raison de ses qualités et capacités propres, mais uniquement en raison de sa gentillesse ou de son brillant. Malgré ses imperfections, ce film dit des tas de vérités sur l'Amérique, d'une façon souvent amusante, percutante, et à partir d'un script qui a été très brillamment écrit par Schulberg. Du moins en ce qui concerne la première partie. Quant à la seconde... je crois que tout le monde s'est un peu trompé. C'est un grand auteur, Schulberg. Il est actuellement en Californie. Il anime un groupe de jeunes écrivains nègres, il travaille avec eux, il veut les rendre capables d'exprimer ce qu'ils sentent, au sujet de la situation raciale aux Etats-Unis, des conflits, de Watts, etc. Je pense en ce moment à un film sur les Portoricains que je vais essayer de faire. C'est une des choses sur lesquelles je travaille. Le film serait tourné à New York et à Porto Rico.

Cahiers Vous avez dit que le personnage de « A Face in the Crowd » aurait dû être plus profond. Vous semblez donc attribuer votre échec au fait que vous n'avez pas suffisamment montré — tout au moins dans la seconde partie du film — la complexité de la réalité...

Kazan Correct ! C'est ce que je pense. Le personnage, dans la dernière partie, est trop simplet. C'est un imbécile. Et il devient le « Méchant ». C'est exactement ce en quoi je ne crois pas. Exactement ce que je refuse de faire. Nous nous y sommes mal pris. Il aurait fallu en faire un personnage bien plus complexe, bien plus intelligent, bien plus rusé, c'est-à-dire par là, bien plus redoutable.

Cahiers Votre premier film, maintenant. « A Tree Grows in Brooklyn ». Pensez-vous y avoir mis quelque chose de personnel ?

Kazan Oui, je crois. Et particulièrement dans la façon dont est traité le personnage du père ivrogne, de la mère puritaine, de l'enfant... Une très vieille scène à moi, cela : la mère puritaine qui déclare que la vie doit suivre une certaine voie... Le père, lui, est un mauvais homme, dans la mesure où il est un ivrogne, un homme sans valeur. Pourtant, il donne à l'enfant plus de choses, et plus humaines, que ne fait la mère. (Suite page 69)





« VIVA ZAPATA ! » : ANTHONY QUINN.



Toute honte bue

Si « Wild River » est un des films les plus insupportables jamais réalisés, c'est qu'il nous parle de la honte : honte de connaître, honte d'affronter, honte d'aimer. Cette angoisse lancinante qui cerne patiemment les personnages semble dénoncer toutes leurs tentatives de communication comme sublimation de basses velleités d'approche ; l'espace est alors mince qui sépare la beauté de l'horreur, le sentiment authentique de la hideuse sentimentalité. La parole vraie peut à tout instant être prise en flagrant délit de faute avec son contraire. Si le film arrive à maintenir au long de sa progression cette distance critique qui prévient le spectateur envers toute participation trop hâtive, c'est que Kazan, aux alentours de 1960, fait l'apprentissage du plus lourd fardeau que cinéaste ait à porter : la honte de filmer. De même que pour l'écrivain, il est une honte d'écrire dont l'une des racines est la peur qu'il peut avoir du langage dans la mesure où il l'oblige à jouer le jeu de la société (ou à faire semblant, mais cela n'est pas suffisant pour beaucoup), il est pour le cinéaste une honte de filmer plus forte encore peut-être car plus insurpassable. On aura en effet beau dire, on n'en sortira jamais (heureusement ou hélas), un visage montré nous en dira toujours plus qu'un visage raconté, et de toute façon d'une manière différente, plus compromettante. De cette honte peut-on se guérir ? Tel est l'essai entrepris par Kazan, dont « Wild River » est le premier jalon et qui le différencie de cet autre enfant de l'abjection qui, plus fragile ou plus fort, incapable de la supporter plus longtemps, alla tant bien que mal l'ensevelir dans les sables de l'Arabie ; ou cet autre fils de « la fureur de vivre » qui tient maintenant bistrot à Madrid. D'où le bruit de leur mystérieux silence que plus que jamais nous nous devons d'écouter si nous voulons comprendre ceux qui ont choisi de continuer à parler.

Il faudrait d'abord cerner rigoureusement les contingences purement historiques qui engendrèrent le doute moral. Chez Kazan, tout passe par le détour du vécu et le va-et-vient est incessant entre vie et œuvre qui échangent leurs dangereux pouvoirs de contestation. Contentons-nous d'indiquer ce que tout le monde sait, c'est-à-dire que Kazan à l'époque du MacCarthysme a été contraint à un acte assez douteux, dont nous ne saurons sans doute jamais quelle part il y entrait de sincérité, de complaisance et de masochisme, mais dont nous pouvons penser, à en juger par ce qu'était Kazan, et ce qu'il devait être par la suite, qu'un certain romantisme n'en était pas exclu. Or, à quelques années de distance, « Wild River » sonne le glas de ce romantisme. En 1960, Kazan revient d'une douce et longue maladie, qui poussée à son état de fièvre extrême a laissé entrevoir l'espoir de la guérison inattendue ; la mort des illusions amène le cinéaste à son premier acte concret de lucidité.

Chuck Glover est l'image même de ce romantisme que Kazan remet en question. Libéral et idéaliste, issu directement de la victoire de la démocratie rooseveltienne et envoyé d'une de ses plus subtiles réalisations : la T.V.A., « majuscules comiques au ciel des Idées » dont parle Nietzsche. L'univers de Kazan n'est pas celui des certitudes acquises et Chuck perdra vite sa position privilégiée et confortable de symbole. Son « idéalisme » devient au contact des choses « matérialisme », soit la volonté de construire un barrage qui entraîne la tombée des arbres, l'arrêt de l'érosion des rives et de l'écoulement du fleuve. Il est celui qui va arrêter le temps car s'il est vrai, comme le disait Jacques Rivette, que Kazan est le cinéaste du temps, il est autant celui de son exaspération que de son absence. D'où le fréquent et étonnant recours à l'ellipse. Si les scènes dans la baraque entre Chuck et Carol sont faites sur la durée et l'émouvante impossibilité de finir (d'en finir), l'ellipse pourtant intervient une fois et nous les retrouvons au petit matin, après une nuit passée ensemble, dont nous ne saurons rien, jamais rien. Et le baiser du bout des lèvres qu'ils échangent, furtif et inavoué, aggrave encore notre inquiétude. Tout tombe en plein mystère. Il n'a pas pu se passer rien et même si ce rien était, il serait encore quelque chose. La mise entre parenthèses du temps est impossible. Le temps perdu est toujours plus que le temps perdu. Faire échec au temps est encore se définir par rapport à lui.

Alors, si l'on veut n'encourir aucun danger, il faut tenir ferme ses positions : Chuck lorsqu'il descend du car est un homme non souillé par la vie, bien que Clift ait un de ces visages comme les aime Kazan, sur lequel on puisse lire quelque inconnaissable blessure que peu de chose suffirait à rouvrir. Dès qu'il laisse la parole aux autres, il est perdu. Ce n'est pas faute d'avoir été prévenu. Carol devant les tombes avait pourtant à plusieurs reprises tenté de parler. Mais aucun mot n'était venu. Elle n'avait commis que quelques « actes manqués ». Loin du regard de l'aïeule, lorsqu'elle rejoint Chuck sur le bac qui l'éloigne pour la première fois depuis longtemps de l'île où les passions tournent en rond dans une serre soigneusement close, jusqu'à la terre ferme où le dialogue est possible, elle le met en garde avec ses trois admirables « Do you mind ». Il consent au risque. Le règne des certitudes touche à son terme.

Les scènes qui les réunissent seul à seule seront alors disposées en alternance avec la progression de la « mission » de Chuck. Non qu'il s'agisse d'arbitraires apartés, mais d'un parallélisme troublant entre, disons (bien que les choses soient justement plus complexes), le conflit politique et le conflit sexuel. Car il est deux choses que l'on a souvent dites : que Kazan est un cinéaste lyrique et que Kazan est un cinéaste du désir physique. Ce qui n'est pas faux, mais insuffisant ; c'est mettre de côté une dimension fondamentale : la mauvaise conscience. Lorsque Carol exige de Chuck qu'il lui dise « qu'il ne se rassasie pas d'elle », la caméra cadre la voiture et le reflet d'une branche sur le pare-brise. Par le jeu du dialogue conjugué à celui du cadrage, le lyrisme est désigné du doigt, un infime surplus vient le miner. Le spectateur ne se rassasie pas non plus de ces images, mais ce qui l'émeut et l'inquiète c'est d'abord son propre trouble. Cette ambivalence se retrouve intacte dans les scènes intimistes. Kazan cadre insolemment et avec insistance les fesses (sous blue-jeans) de Lee Remick. Le désir physique n'est pas seul et s'il est tellement présent c'est parce qu'il affronte, qu'il vient troubler la pureté de l'échange moral. Il en est la critique et vice versa. Ignorer un des deux pôles est une dissimulation et un acte d'autoprotection. Si ces scènes sont tellement intolérables c'est que leur motivation, leur direction et leur utilité sont soigneusement cachées. Mystification du corps, ou mystification de l'esprit, peu importe. Pour Kazan, cela n'entraîne aucune déperdition et surtout aucun jugement d'ordre moral. Le problème n'est pas là, et celui que l'on prenait pour un romantique a un regard d'analyste. Delvaux, dans « L'homme au crâne rasé », dévoile la même ambiguïté. La recherche métaphysique de Govert pour séparer l'âme du corps, nous est clairement désignée lors de la grande scène avec Fran comme étant peut-être, purement et simplement, la résultante de son impuissance physique (on pourrait aussi citer la nécrophilie dans « Vertigo »).

Le mystère atteint sa pleine densité lors des progressions dans l'action, lorsque le temps ne tourne plus sur lui-même ; dans la fulgurance brutale et presque incongrue d'un rare instant où semble régner la plus totale liberté de choix, une décision est alors possible. Après une lente maturation, un point culminant est atteint où le drame essentiel éclate. La parole nue est alors authentique. Ainsi, complètement ivre, après s'être fait rosser par Hank

Bailey, Chuck rend visite à Ella Garth pour rendre hommage à sa « dignité orgueilleuse et éternelle ». Il a tout le ridicule du pantin, mais aussi sa grandeur et peut-être n'a-t-il jamais été aussi sincère. De même, la demande en mariage survient au terme de la bagarre avec les brutes sudistes. Chuck dit : « Je sais que je fais quelque chose de fou. » L'acte nous est donné comme miraculeux (si miracle il y a, c'est celui de la fin du « Voyage en Italie »). C'est en fait un simple passage aux aveux. L'éclosion de violence fait momentanément retrouver une force perdue. Cette thématique s'apparente à la dualité rayenne. Dans « Wind across the everglades » au terme de la beuverie et de la nuit d'orage, l'entente inespérée surgit entre Murdock et Cottonwough. Tout était prêt, déjà presque fait, il ne manquait que cette débauche de joie, de haine et de vin, démons dionysiaques qui entrainent la cristallisation.

Chez Kazan comme chez Ray, le cinéma est à son maximum ; c'est chez ces hommes considérés comme les champions de l'intuition, de l'œuvre rocailleuse et inachevée que l'on trouve la réflexion la plus profonde. La lucidité a la plus belle part. Si le cinéma n'a jamais été aussi fort, c'est aussi parce qu'il n'a jamais été autant en danger. C'est le jeu du cinéma en même temps que la définition de sa règle. Si cet art nous est donné comme langage magique et comme spectacle fascinant, c'est pour aussitôt mettre cette fascination en accusation. Il y a destruction critique du cinéma par lui-même. Toute « mise en scène » disparait alors au profit de ce que l'on peut appeler « le vécu ». Le jeu de Clift n'a rien à voir par exemple avec les crispations marlonbrandesques de « The Chase », simples trucs et ficelles qui tiennent plus de la chirurgie esthétique que de la psychanalyse. Penn est le cinéaste de la confiance, Kazan celui de la peur. Le problème de la direction d'acteurs n'existe pas pour lui. « La méthode » n'est qu'une simple technique, élastique et améliorable, qui doit disparaitre dans son accomplissement même en ne laissant aucune trace.

Reste encore un obstacle ; le scrupule d'échapper à toute mystification va plus loin encore. Ce « vécu » est lui aussi plus trouble qu'il n'y paraît. Il y a un danger à croire que ce qui est reproduit sur celluloïd est aussi fort, voire plus, que la vie même. Non que ce soit une idée neuve, mais « Wild River », nous fait toucher plus intensément que jamais, physiquement autant qu'intellectuellement, à cette imposture originelle du cinéma. La honte de filmer atteint là son paroxysme. Alors Kazan préfère que le dernier plan du film nous montre le barrage fait de pierres, de ciment, de mathématiques, de travail, preuves tangibles d'existence. Restait pourtant quelque chose qu'il aurait pu nous dire. Quelles paroles et quels regards échangeront Chuck et Carol dès qu'ils toucheront le sol de la capitale américaine ? De cette histoire nous ne saurons rien. Et celle que nous avons vue n'était peut-être qu'illusion.

Sylvain GODET.

Les miroirs silencieux

Les premiers plans de « Wild River » constataient d'emblée l'étendue du sinistre. Un fleuve immense venu de quelque actualité oubliée envahissait l'écran dans un large débordement. Un passant anonyme venait raconter sa misère. Et l'on pensait au début du « Tramway nommé désir », à l'arrivée de V. Leigh dans cette gare nocturne où elle apparaissait éperdue, habillée de voile blanc, demandant son chemin avec la maladresse désuète d'un fantôme ou d'une fée déplacée.

Car les deux ouvertures apparemment éloignées et sans rapport — l'une résolument documentaire et l'autre entièrement irréaliste — renvoyaient en fait à la même catastrophe. Le même regard faisait basculer le monde dans une zone vacillante guettée par la proximité imminente d'un brusque écroulement. Dans chacun de ses films, Kazan s'acharne à saisir le rictus qui transforme un sourire en une grimace, un battement de paupière en une crise de larmes, un léger tremblement en d'insurmontables convulsions. La crise est ici au cœur de tout élan. Elle préside à chaque mouvement. Gestes et regards ne permettent plus l'ordinaire communication, n'impliquent plus les traditionnelles relations d'activité. On parle souvent de théâtralité douteuse, d'intensive et caricaturale dramatisation à propos de l'extrême exacerbation du jeu des acteurs. En fait, les tics de l'Actor's Studio sont nécessaires puisqu'ils correspondent, au delà de toute motivation anecdotique ou psychologique, à l'effondrement physique des personnages au bord du gouffre. Il ne s'agit pas là pour Kazan d'une coupable séduction de l'exotisme ou de l'exception car le domaine exploré par lui (ce qui pourrait expliquer sa prédilection pour la mythologie de Tennessee Williams) est un terrain instable et fuyant comparable aux déferlements irrattrapables qu'entraine chez Sarraute la vision d'un meuble déplacé ou d'un signe inattendu. L'angoisse provient purement et simplement du besoin de rendre les êtres à eux-mêmes, de les cerner au moment précis où ils perdent l'équilibre, où ils touchent le fond.

Les êtres s'égalisent, en proie à la même panique. La chute abrupte d'un chanteur connu rejoint celle d'une adolescente folle d'amour ou d'un tuberculeux rêvant aux Amériques. En ces instants privilégiés, révélateurs, les masques ne se contentent pas de tomber. Tout remonte à la surface avec l'évidence et la fulgurance des choses retrouvées, revenues d'un paysage survivant et enfoui. Comme si la moindre intonation, le moindre signal ou le moindre départ, ne pouvait mener qu'au dernier des cataclysmes. Il y a chez Kazan dans la fermeté de la figuration et dans le refus apparent de l'épure, de tout ce que l'abstraction comporterait de desséché, un progressif abandon de la prose au profit d'une « musique » étonnante, soumise à d'incessants et incontrôlables éclatements. A la tension des corps délivrés ne s'oppose pas la résistance d'un décor unique et envahissant. L'espace de Kazan, même lorsqu'il apparait hermétiquement clos (« Un tramway nommé Désir » ou « Baby Doll ») s'apparente à la plaque tournante, au débarras, au grenier ou à la roulotte. Il accumule à la fois les vestiges moribonds d'un passé dont on souhaite le prolongement et avoue la dérision de tels oripeaux. Ce n'est pas tant l'érosion que le désordre, le lieu où l'on ne sait plus où l'on est et qui renvoie notre image, miroir à la fois transparent et silencieux. Tous les déchainements, toutes les crispations cessent alors du même coup, perdant leur vitesse et leur force, sans continuité possible, dans une tranquille retombée. Comme si le retentissement des cris était coupé par l'expression même de leur vanité. Ce qui donne aux moments calmes — celui où une Américaine parle longuement en inclinant la tête, celui où un couple par un matin pluvieux s'abrite sous un arbre à la sortie de la messe — la fragilité d'un refuge ou d'une pause illusoire. Car l'enfer des bouleversements et des modifications permanentes donne aux plans paisibles où tout semble enfin cicatrisé la brutalité d'une rupture plus profonde, l'émergence muette de la mort. En dehors des faux semblants ou autres pièges pittoresques, Kazan filme la précipitation des êtres et des choses : la couleur d'une promenade sur une terre que les eaux refermeront. Toute vibrante et concrète, la voix de l'auteur ne s'égare jamais, elle traque, elle décèle inlassablement à travers les dockers en grève ou les collégiennes texanes la même lointaine frayeur. Le monde est alors tellement désaccordé que les harmonieux raccords d'un plan à un autre crèvent les yeux comme autant d'impossibles liaisons. Peuvent subsister cependant, clignotantes et incertaines, les lumières d'un port annonçant la terre promise. - André TECHINE.



« VIVA ZAPATA ! » : RIC ROMAN, MARLON BRANDO, ARNOLD MOSS.

Biofilmographie

Elia Kazan est né le 7 septembre 1909 à Constantinople (Turquie). Ses parents, Athena Sismanoglou et Georges Kazanjoglous étaient d'origine grecque. En 1911, son père part pour Berlin ou il emmène sa famille, puis revient à Constantinople. Deux ans plus tard, en 1913, son père part aux U.S.A comme importateur de tapis et il y fait venir sa famille. Elia Kazan suit d'abord les cours d'une école communale de New York puis toute la famille part pour New Rochelle. Elia Kazan étudie alors à la Mayfair School, à la New Rochelle High School, au Williams College. Il travaille comme serveur pour pouvoir payer ses cours. Etudiant à Yale dans la section dramatique, il part pour New York et débute comme accessoiriste au « Group Theatre ». Il est alors tour à tour acteur, assistant, accessoiriste et metteur en scène.

1947 Met en scène **All my Sons** de Arthur Miller avec Ed Begley et Arthur Kennedy et **A Streetcar Named Desire** de Tennessee Williams, avec Jessica Tandy, Kim Hunter, Marlon Brando, Karl Malden, Rudy Bond.
1948 Fonde **l'Actor's Studio** avec Cheryl Crawford puis Lee Strasberg.
1948 Met en scène **Sundown Beach** de Bessie Breuer avec Nehemiah Persoff et Martin Balsam, **Love Life** de Alan Jay Lerner avec Nanette Fabray.
1949 Met en scène **Death of a Salesman** de Arthur Miller avec Lee J. Cobb et Cameron Mitchell.
1952 Met en scène **Flight Into Egypt** de George Tabori avec Jo van Fleet et Paul Lukas ; passe devant le H.U.A.C. (commission des activités anti-américaines) et s'y blanchit en dénonçant, souvent avec leur autorisation, ses anciens camarades du Parti.



« A Face in the crowd » : Andy Griffith, Patricia Neal.

THEATRE

1932 Joue dans **Chrysalis** de Rose Albert Porter.
1933 Joue dans **Men in White** de Sidney Kingsley ; régisseur de **Gentlewoman** de John Howard Lawson.
1934 Adhère au parti communiste américain ; joue dans **Gold Eagle Guy** de Melvin Levy ; met en scène **Dimitroff**, pièce dont il est l'auteur.
1935 Joue dans **Waiting for Lefty**, **Till the Day I Die** et **Paradise Lost**, trois pièces de Clifford Odets ; met en scène **The Young go First** de Peter Martin, Charles Scudder et Charles Friedman.
1936 Quitte le parti communiste pour raisons idéologiques ; joue dans **Johnny Johnson** de Paul Green ; met en scene **The Crime** avec Martin Ritt et Nicholas Ray comme acteurs.
1937 Joue dans **Golden Boy** de Clifford Odets.
1938 Met en scène **Casey Jones** de Robert Ardrey, avec Van Heflin et Charles Bickford.
1939 Joue dans **The Gentle People** de Irwin Shaw ; met en scène **Quiet City** de Irwin Shaw et **Thunder Rock** de Robert Ardrey.
1940 Joue dans **Night Music** de Clifford Odets et **Liliom** de Ferenc Molnar aux côtés d'Ingrid Bergman.
1941 Joue dans **Five Alarm Waltz** de Lucille S. Prumbs.
1942 Met en scène **Cafe Crown** de H.S. Kraft, **The Strings, My Lord, Are False** de Paul Vincent Carroll, **The Skin of our Teeth** de Thornton Wilder, avec Tallullah Bankhead et Montgomery Clift.
1943 Met en scène **Harriet** de Florence Ryerson et Colin Clements, et **One Touch of Venus** de S.J. Perelman et Ogden Nash.
1944 Met en scène **Jacobowsky and the Colonel** de S.N. Behrman, avec Oscar Karlweis et Louis Calhern. **Sing out, Sweet Land** de Jean et Walter Kerr avec Alfred Drake et Burl Ives.
1945 Met en scène **Deep Are the Roots** de Arnaud d'Usseau et James Gow, avec Barbara Bel Geddes, **Dunnigan's Daughter** de S.N. Behrman, avec Richard Widmark et Luther Adler.
1946 Produit **Truckline Cafe** de Maxwell Anderson, avec Karl Malden et Marlon Brando.

1953 Met en scène **Camino Real** de Tennessee Williams avec Eli Wallach, **Tea and Sympathy** de Robert Anderson avec Deborah Kerr et John Kerr.
1955 Met en scène **The Cat on a Hot Tin Roof** de Tennessee Williams avec Barbara Bel Geddes et Ben Gazzara
1957 Met en scène **The Dark at the Top of the Stairs** de William Inge avec Teresa Wright et Pat Hingle.
1958 Met en scène **J.B.** de Archibald MacLeish avec Christopher Plummer et Raymond Massey
1959 Met en scène **Sweet Bird of Youth** de Tennessee Williams avec Paul Newman et Geraldine Page.
1964 Met en scène **After the Fall** de Arthur Miller avec Barbara Loden et Jason Robards Jr., **But for whom Charlie** de S.N. Behrman avec Salome Jens et Jason Robards Jr. et **The Changeling** de Thomas Middleton et William Rowley avec Barbara Loden.
Toute cette partie relative d'une part au théâtre et d'autre part aux positions politiques de Kazan a été réduite au minimum. Tous ceux qui chercheraient des renseignements plus complets devront se reporter au remarquable livre de Roger Tailleur paru chez Seghers sur Kazan (nº 38 de la collection).

CINEMA

I) INTERPRETATION

1934 **PIE IN THE SKY** de Ralph Steiner.

1940 **CITY FOR CONQUEST** (Ville Conquise) de Anatole Litvak.

1941 **BLUES IN THE NIGHT** de Anatole Litvak. (En ce qui concerne ce dernier film Elia Kazan en avait acheté les droits pour le monter à Broadway mais n'y parvenant pas il l'avait alors revendu à la Warner.)
Depuis **East of Eden**, Elia Kazan est le producteur de tous ses films. En 1950 il a fondé sa propre compagnie de production, Newtown Production Inc (1545 Broadway New York 36), dont il était le président et le trésorier alors que Floria Lasky en était la secrétaire. Quatre ans plus tard il fonda Athena Enterprises Corp. (même adresse que Newtown) dont il est le président alors que Charles H. Maguire et Floria Lasky en sont respectivement vice-président et secrétaire.

III) REALISATIONS

1937 **THE PEOPLE OF THE CUMBERLANDS**. 20 mn. **Réal.** : Elia Kazan. **Prod.** : Frontier Film. **Scén.** : Elia Kazan. Phot. : Ralph Steiner. **Interprétation** : non professionnelle.

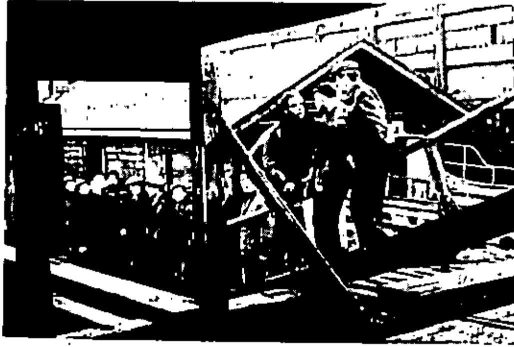
1941 **IT'S UP TO YOU**. 2 h. **Réal.** : Elia Kazan. **Prod.** : Ministère de l'Agriculture. **Scén.** : Arthur Arent. **Mus.** : Earl Robinson. **Interprétation** : Helen Tamiris.

1945 **A TREE GROWS IN BROOKLYN** (Le Lys de Brooklyn). 128 mn. **Réal.** : Elia Kazan. **Prod.** : Louis D. Lighton (20th Century-Fox). **Scén.** : Tess Slesinger, Frank Davis d'après le roman de Betty Smith. **Phot.** : Leon Shamroy. **Déc.** : Lyle R. Wheeler (a.d.), Thomas Little, Frank E. Hughes (s.d.). **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : Dorothy Spencer. **Ass.** : Saul Wurtzel. Eff. **spé.** : Fred Sersen. **Cos.** : Bonnie Cashin. **Interprétation** : Dorothy McGuire (Katie Nolan), Joan Blondell (Tante Sissy), James Dunn (Johnny Nolan), Lloyd Nolan (Detective McShayne), Peggy Ann Garner (Francie Nolan), Ted Donaldson (Neely Nolan), James Gleason (McGarrity), Ruth Nelson (Miss McDonohough), John Alexander (Steve Edwards), J. Farrell McDonald (Garney), B.S. Pully (Marchand d'arbres de Noël), Charles Halton (Mr. Barker), Art Smith (Distributeur de glaces), Ferike Bozos (Grand-mère Rommely), Lillian Bronson (Libraire), Peter Cusanelli (Barbier), Adeline de Walt Reynolds (Mrs. Waters), George Melford (Mr. Spencer), Mae Marsh et Edna Jackson (Les sœurs Timmore), Vincent Graeff (Henry Gladdis), Susan Lester (Flossie Gladdis), Johnnie Berkes (Mr. Grackenbox), Alec Craig (Werner), Al Bridge (Charlie), Joseph J. Greene (Hassler), Virginia Brissac (Miss Tilford), Harry Harvey Jr. (Herschel), Robert Andersen (Angie), Erskine Sanford (Entrepreneur de pompes funèbres), Martha Wentworth (La mère), Francis Pierlot (Le prêtre), Norma Field, George Meader, Al Eben.

1947 **SEA OF GRASS** (Le Maître de la prairie). 131 mn. **Réal.** : Elia Kazan. **Seconde équipe** : James C. Havens. Prod. : Pandro S Berman (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Marguerite Roberts, Vincent Lawrence d'après le roman de Conrad Richter. **Phot.** : Harry Stradling. **Déc.** : Cedric Gibbons, Paul Groesse (a.d.), Edwin B. Willis, Mildred Griffiths (s.d.). **Mus.** : Herbert Stothart. **Mont.** : Robert J. Kern. **Ass.** : Sid Sidman. **Eff. spé.** : A. Arnold Gillespie, Warren Newcombe. **Cos.** : Walter Plunkett. **Interprétation** : Spencer Tracy (Colonel Jim Brewton), Katharine Hepburn (Lutie Cameron), Melvyn Douglas (Brice Chamberlain), Robert Walker (Brock Brewton), Phyllis Thaxter (Sarah Beth Brewton), Edgar Buchanan (Jeff), Harry Carey (Dr. Reid), Ruth Nelson (Selina Hall), Robert Armstrong (Floyd McCurtin), James Bell (Sam Hall), Charles Trowbridge (George Cameron), Russell Hicks (Major Harney), Morris Ankrum (Crane), Robert Barrat (Juge White), William Phipps (Brandy), Trevor Bardette (Andy Boggs) 75 jours de tournage.

1947 **BOOMERANG** (Boomerang). 88 mn. **Réal.** : Elia Kazan **Prod.** : Louis de Rochemont pour Darryl F. Zanuck (20th Century-Fox). **Scén.** : Richard Murphy d'après l'article de Anthony Abbott (Fulton Oursler) « The Perfect Case ». **Phot.** : Norbert Brodine. **Déc.** : James Basevi, Chester Gore (a.d.), Thomas Little, Phil D'Esco (s.d.). **Mus.** : David Buttolph, Alfred Newman (D). **Mont.** : Harmon Jones. **Ass.** : Tom Dudley **Cos.** : Charles Le Maire. **Eff. spé.** : Fred Sersen. **Interprétation** : Dana Andrews (Henry L. Harvey), Jane Wyatt (Mrs. Harvey), Lee J. Cobb (Chief Robinson), Cara Williams (Irene Nelson), Arthur Kennedy (John Waldron), Sam Levene (Woods), Robert Keith (McCreery), Taylor Holmes (Wade), Lester Lonergan (Cary), Lewis Leverett (Whitney), Philip Coolidge (Crossman), Barry Kelley (Sergent Dugan), Richard Garrick (M. Rogers), Edward Begley (Harris), Karl Malden (Lieut. White), Wyrley Birch (Père Lambert), Joseph Stearn (Rev. Gardiner), Guy Thomajan (Cartucci), Lucia Seger (Mrs. Lukash), Dudley Sadler (Dr. Rainsford), Walter Greaza (Maire Swayze), Helen Hatch (Miss Manion), Joe Kazan (M. Lukash), Ida McGuire (Miss Roberts), George Petrie (O'Shea), Clay Clement (Juge Tate), Ben Lackland (James), Helen Carew (Annie), John Carmody (Callahan), E.J. Ballantine (MacDonald), William Challee (Stone), Edgar Stehli (Colonel), Jimmy Dobson (Bill), Lawrence Paquin (Shérif), Bernard Hoffman (Tom), Lee Roberts (Criminel), Pauline Myers (Criminelle), Jacob Sandler (Barman), Herbert Rather (Enquêteur), Fred Stewart (Graham), Anna Minot (Secrétaire), Anthony Ross, Bert Freed, Royal Beal. 49 jours de tournage.

1947 **GENTLEMAN'S AGREEMENT** (Le Mur invisible). 118 mn. **Réal.** : Elia Kazan. **Prod.** : Darryl F. Zanuck (20th Century-Fox) **Scén.** : Moss Hart d'après l'histoire de Laura Z. Hobson. **Phot.** : Arthur Miller. **Déc.** : Lyle R. Wheeler, Mark Lee Kirk (a.d.), Thomas Little, Paul S. Fox (s.d.). **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : Harmon Jones **Ass.** : Saul Wurtzel. **Eff. spé.** : Fred Sersen. **Cos.** : Charles LeMaire, Kay Nelson. **Interprétation** : Gregory Peck (Philip Green), Dorothy McGuire (Kathy), John Garfield (Dave), Celeste Holm (Anne), Anne Revere (Mrs. Green), June Havoc (Miss Wales), Albert Dekker (John Minify), Jane Wyatt (Jane), Dean Stockwell (Tommy), Nicholas Joy (Dr. Craigie), Sam Jaffe (Prof. Libermann), Harold Vermilyea (Jordan), Ransom M. Sherman (Bill Payson), Roy Roberts (Calkins), Kathleen Lockhart (Mrs Minify), Curt Conway (Bert McAnny), John Newland (Bill), Robert Warwick (Weisman), Louise Lorimer (Miss Miller), Howard Negley (Tingler), Victor Kilian (Olsen), Frank Wilcox (Harry), Marlyn Monk (Employée), Wilton Graff (Maître D), Morgan Farley (Employé). 65 jours de tournage.



« On the waterfront » : Karl Malden, Marlon Brando.

1949 **PINKY** (L'Héritage de la chair). 102 mn. **Réal.** : Elia Kazan, John Ford. **Prod.** : Darryl F. Zanuck (20th Century-Fox). **Scén.** : Philip Dunne, Dudley Nichols d'après le roman de Cid Ricketts Sumner « Quality ». **Phot.** : Joe Mac Donald. **Déc.** : Lyle Wheeler, J. Russell Spencer (a.d.), Thomas Little, Walter M. Scott (s.d.). **Mus.** : Alfred Newman **Mont.** : Harmon Jones. **Ass.** : Wingate Smith. **Eff. spé.** : Fred Sersen. **Cam.** : Til Gabbani. **Sc. Sup.** : Rose Steinberg. **Cos.** : Charles LeMaire **Prod. man.** : Joe Behm **Cos.** : Charles LeMaire. **Interprétation** : Jeanne Crain (Pinky), Ethel Barrymore (Miss Em), Ethel Waters (Dicey), William Lundigan (Dr. Thomas Adams), Basil Ruysdael (Juge Walker), Kenny Washington

(Dr. Canady), Nina Mae McKinney (Rozella), Griff Barnett (Dr. Joe), Frederick O'Neal (Jake Walters), Evelyn Varden (Melba Wooley), Raymond Greenleaf (Juge Shoreham), Dan Riss (Stanley), William Hansen (Mr. Goolby), Arthur Hunnicutt (Chef de la police).
Elia Kazan remplace John Ford après dix jours de tournage (sur les raisons exactes de ce remplacement, cf. Positif nº 79).

1950 **PANIC IN THE STREETS** (Panique dans la rue). 96 mn. **Réal.** : Elia Kazan. **Prod.** : Sol C. Siegel (20th Century-Fox). **Scén.** : Richard Murphy d'après l'histoire de Edna et Edward Anhalt. **Adapt.** : Daniel Fuchs. **Phot.** : Joe Mac Donald. **Déc.** : Lyle Wheeler, Maurice Ransford (a.d.), Thomas Little, Fred J. Rode (s.d.). **Mus.** : Alfred Newman **Mont.** : Harmon Jones. **Ass.** : F. E. Johnston. **Cos.** : Charles LeMaire, Travilla. **Prod. man.** : Joseph Behm. **Cam.** : Till Gabbani. **Eff. spé.** : Fred Sersen. **Sc. sup.** : Stanley Scheuer. **Interprétation** : Richard Widmark (Dr. Clinton Reed), Paul Douglas (Capitaine Warren), Barbara Bel Geddes (Nancy Reed), Walter « Jack » Palance (Blackie), Zero Mostel (Fitch), Dan Riss (Neff), Alexis Minotis (John Mefaris), Guy Thomajan (Poldi), Tommy Cook (Vince), Edward Kennedy (Jordan), H.T. Tsiang (Cook), Lewis Charles (Kochak), Ray Muller (Dubin), Tommy Rettig (Tommy Reed), Lenka Peterson (Jeanette), Pat Walsh (Pat), Paul Hostetler (Dr. Gafney), George Ehmig (Kleber), John Schilleci (Lee), Waldo Pitkin (Ben), Leo Zinser (Sergent Phelps), Beverly C. Brown (Dr. Mackey), William A. Dean (Cortelyou), H. Waller Fowler jr. (Major Murray), Red Moad (Wynant), Irvine Vidacovich (Johnston), Val Winter (Commissaire Quinn), Wilson Bourg jr. (Charlie), Mary Liswood (Mrs. Fitch), Aline Stevens (Rita), Ruth Moore Mathews (Mrs. Dubin), Stanley J. Reyes (Redfield), Darwin Greenfield (Violet), Emile Meyer (Beauclyde), Herman Cottman (Scott), Al Theriot (Al), Juan Villasana (Propriétaire de l'hôtel), Robert Dorsen (Lieutenant des gardes-côtes), Henry Mamet (Anson), Tiger Joe Marsh (Bosun), Arthur Tong (Lascar boy).

1952 **A STREETCAR NAMED DESIRE** (Un tramway nommé Désir). 122 mn **Réal.** : Elia Kazan. **Prod.** : Charles K. Feldman (Warner Bros). **Scén.** : Tennessee Williams d'après sa pièce. **Adapt.** : Oscar Saul. **Phot.** : Harry Stradling. **Déc.** : Richard Day (a.d.), George James Hopkins (s.d.). **Mus.** : Alex North, Ray Heindorf (D). **Mont.** : David Weisbart. **Ass.** : Don Page. **Cos.** : Lucinda Ballard. **Interprétation** : Vivien Leigh (Blanche du Bois), Marlon Brando (Stanley Kowalski), Kim Hunter (Stella), Karl Malden (Mitch), Rudy Bond (Steve), Nick Dennis (Pablo), Peg Hillias (Eunice), Wright King (Collector), Richard Garrick (Médecin), Ann Dere (Infirmière), Edna Thomas (Mexicaine), Mickey Kuhn (Marin).

1952 **VIVA ZAPATA !** (Viva Zapata !). 113 mn. **Réal.** : Elia Zazan. **Prod.** : Darryl F. Zanuck (20th Century-Fox). **Scén.** : John Steinbeck d'après l'histoire de Edgcumb Pichon « Zapata the Unconquered ». **Phot.** : Joe Mac Donald. **Déc.** : Lyle R Wheeler, Leland Fuller (a.d.), Thomas Little, Claude Carpenter (s.d.). **Mus.** : Alex North. **Mont.** : Barbara McLean. **Eff. spé.** : Fred Sersen. **Cos.** : Charles LeMaire, Travilla. **Interprétation** : Marlon Brando (Emiliano Zapata), Jeanne Peters (Josefa Espejo), Anthony Quinn (Eufemio Zapata), Joseph Wiseman (Fernando Aguirre), Arnold Moss (Don Nacio), Alan Reed (Pancho Villa), Margo (La soldadera), Harold Gordon (Don Francisco Madero), Lou Gilbert (Pablo), Mildred Dunnock (Senora Espejo), Frank Silvera (Huerta), Nina Varela (Tante), Florenz Ames (Senor Espejo), Bernie Gozier (Zapatista), Frank de Kova (Col. Guajarado), Joseph Granby (Général Fuentes), Pedro Regas (Innocente), Richard Garrick (Vieux Général), Fay Roope (Diaz), Harry Kingston (Don Garcia), Ross Bagdasarian (Officier), Leonard George (Mari), Fernanda Eliscu (Femme de Fuentes), Abner Biberman (Capitaine), Phil van Zandt (C.O.), Lisa Fusaro (Femme de Garcia), Belle Mitchell (Femme de Nacio), Will Kuluva, Ric Roman (Contremaître), Henry Silva (Hernandez).
A partir de cette date Kazan contrôle entièrement les scénarios et les montages de ses films.

1952 **MAN ON A TIGHTROPE** (Inédit en France). 105 mn. **Réal.** : Elia Kazan. **Prod.** : Robert L. Jacks. Gerd Oswald (ass.) (20th Century-Fox). **Scén.** : Robert Sherwood d'après l'histoire « International Incident » de Neil Paterson. **Phot.** : Georg Krause. **Déc.** : Hans H. Kuhnert. Theo Zwirsky (a.d.). **Mus.** : Franz Waxman. **Mont.** : Dorothy Spencer. **Ass.** : Hans Tost. **Cos.** : Charles LeMaire, Ursula Maes. **Lyric.** : Bert Reisfeld. **Interprétation** : Fredric March (Karel Cernik), Gloria Grahame (Zama Cernik), Terry Moore (Tereza Cernik), Cameron Mitchell (Joe Vosdek), Richard Boone (Krofta), Paul Hartman (Jaromir), Pat Henning (Konradin), Alexander d'Arcy (Rudolph), Hansi (Kalka), Dorothea Wieck (La « Duchesse »), Adolphe Menjou (Fesker, commissaire de police), William Castello (Capitaine tchèque), Margaret Slezak (Mrs. Jaromir), Edelweiss Malchin (Vina Konradin), Robert Beatty (Barovic), Philip Kenneally (Sergent), John Dehner (Le « Chef »), Gert Froebe (Policier tchèque), Fess Parker (Soldat américain au poste frontière) et le Cirque Brumbach.


« Man on a tightrope » : Gloria Grahame, Fredric March.

1954 **ON THE WATERFRONT** (Sur les quais). 108 mn. **Réal.** : Elia Kazan **Prod.** : Sam Spiegel (Horizon Film Prod./Columbia). **Scén.** : Budd Schulberg d'après son roman et d'après une série d'articles de Malcolm Johnson. **Phot.** : Boris Kaufman **Déc.** : Richard Day (a.d.). **Mus.** : Leonard Bernstein. **Mont.** : Gene Milford. **Ass.** : Charles H. Maguire. **Interprétation** : Marlon Brando (Terry Malloy), Eva Marie Saint (Edie Doyle), Lee J. Cobb (Johnny Friendly), Karl Malden (Père Barry), Rod Steiger (Charley Malloy), Pat Henning (« Kayo » Dugan), James Westerfield (Big Mac), Leif Erickson (Inspecteur Glover), Tony Galento (Truck), Abe Simon (Barney), Tami Mauriello (Tillio), John Hamilton (« Pop » Doyle), John Heldabrand (Mott), Rudy Bond (Moose), Don Blackman (Luke), Arthur Keegan (Jimmy), Barry Macollum (J.P.), Mike O'Dowd (Specs), Marty Balsam (Gillette), Fred Gwynne (Slim), Thomas Handley (Tommy), Anne Hegira (Mrs. Collins), Rebecca Sands (Sténotypiste), « Tiger » Joe Marsh, Pete King et Neil Hines (Trois gardiens qui tentent de maîtriser Johnny Friendly), Vince Barbi, Nehemiah Persoff, Joyce Lear.

1955 **EAST OF EDEN** (A l'Est d'Eden) 115 mn. **Réal.** : Elia Kazan. **Prod.** : Elia Kazan (Warner Bros.). **Scén.** : Paul Osborn d'après le livre de John Steinbeck. **Phot.** : Ted McCord (Warnercolor/Cinemascope). **Déc.** : James Basevi, Malcolm Bert (a.d.), George James Hopkins (s.d.). **Mus.** : Leonard Rosenman. **Mont.** : Owen Marks. **Ass.** : Don Page, Horace Hough. **Cos.** : Anna Hill Johnstone. **Cons. coul.** : John Hambleton. **Dial. dir.** : Guy Thomajan. **Interprétation** : Julie Harris (Abra), James Dean (Cal Trask), Raymond Massey (Adam Trask), Burl Ives (Sam), Richard Davalos (Aron Trask), Jo van Fleet (Kate), Albert Dekker (Will), Lois Smith (Ann), Harold Gordon (Mr. Albrecht), Timothy Carey (Joe), Mario Siletti (Piscora), Lonny Chapman (Roy), Nick Dennis (Rantany).


« Boomerang » : Karl Malden.

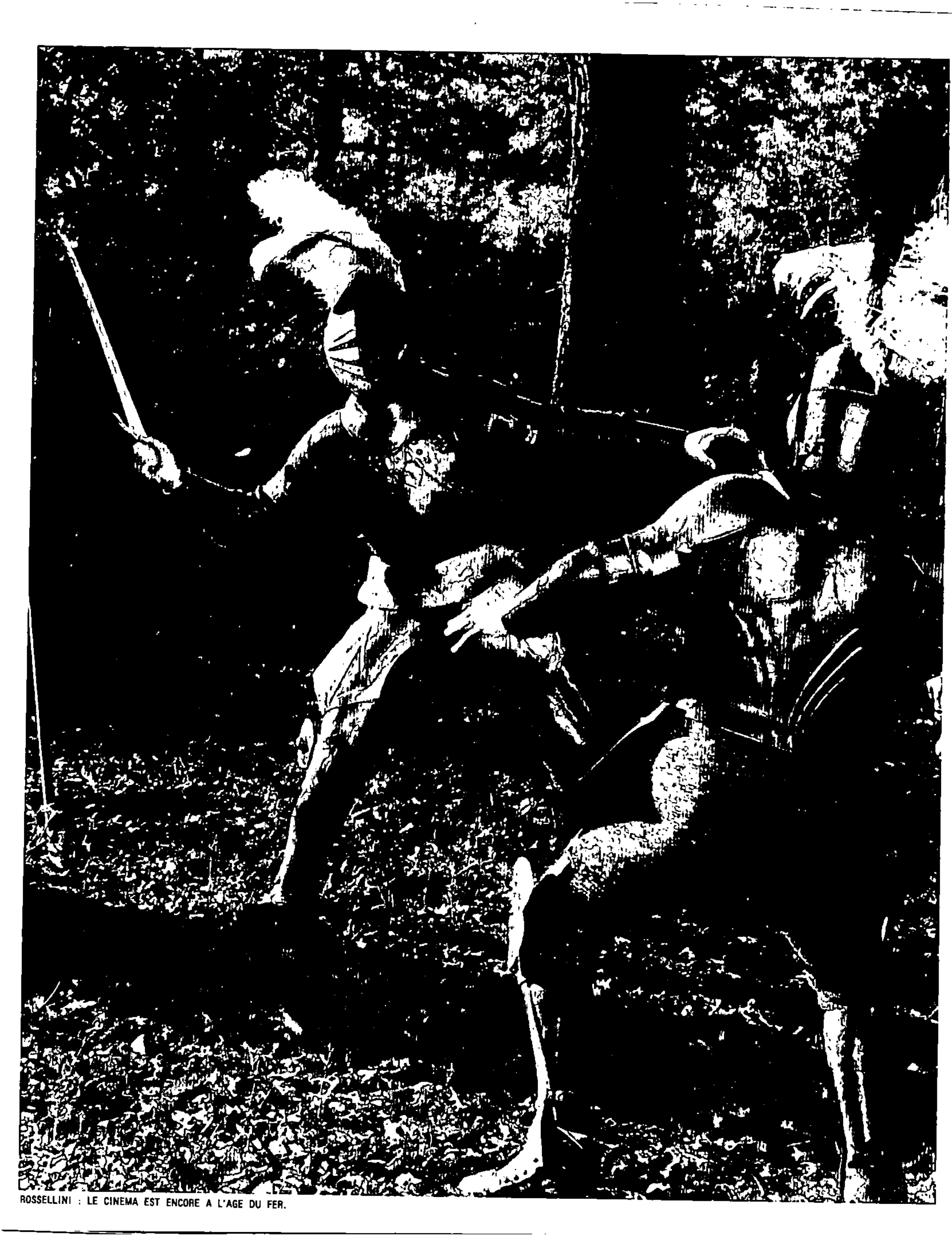
1956 **BABY DOLL** (La Poupée de chair) 114 mn. **Réal.** : Elia Kazan. **Prod.** : Elia Kazan (Newtown Prod./Warner Bros.). **Scén.** : Elia Kazan d'après les pièces de Tennessee Williams « An Unsatisfactory Meal » et « 27 Wagons Full of Coton ». **Phot.** : Boris Kaufman. **Déc.** : Richard et Paul Sylbert (a.d.). **Mus.** : Kenyon Hopkins. **Mont.** : Gene Milford. **Ass.** : Charles H. Maguire. **Cos.** : Anna Hill Johnstone, Florence Transfield (F). **Prod. man.** : Forrest E. Johnston. **Cont.** : Roberta Hodes. **Interprétation** : Karl Malden (Archie Lee Meighan), Carroll Baker (Baby Doll Meighan), Eli Wallach (Silva Vacarro), Mildred Dunnock (Tante Rose Comfort), Lonny Chapman (Rock), Eades Hogue (Shérif du comté), Noah Williamson (Adjoint du shérif), Jimmy Williams (Maire), John Dudley (Médecin), Madeleine Sherwood (Infirmière), Will Lester (Shérif) « Black » et « Blue » (Les deux chiens) et avec le concours des habitants de la ville de Benoit (Missouri).

1957 **A FACE IN THE CROWD** (Un homme dans la foule) 126 mn. **Réal.** : Elia Kazan. **Prod.** : Elia Kazan (Newtown Prod./Warner Bros.). **Scén.** : Budd Schulberg d'après son histoire « Your Arkansas Traveller ». **Phot.** : Harry Stradling, Gayne Rescher. **Déc.** : Richard et Paul Sylbert (a.d.). **Mus.** : Tom Glazer. **Mont.** : Gene Milford. **Cam.** : Saul Midwall ass. de James Fitzsimmons Lyrics : Tom Glazer, Budd Schulberg. **Ass.** : Charles H. Maguire. **Sc. girl.** : Roberta Hodes. **Cos.** : Anna Hill Johnstone. **Prod. man.** : George Justin. **Cos. fém.** : Florence Transfield. **Special ass.** : Charles Irving. **Interprétation** : Andy Griffith (Lonesome Rhodes), Patricia Neal (Marcia Jeffries), Anthony Franciosa (Joey Kiely), Walter Matthau (Mel Miller), Lee Remick (Betty Lou Fleckum), Percy Waram (Col. Hollister), Rod Brasfield (Beanie), Charles Irving (M. Luffler), Howard Smith (J.B. Jeffries), Paul McGrath (Macey), Kay Medford (First Mrs. Rhodes), Alexander Kirkland (Jim Collier), Marshall Neilan (Sénateur Fuller), Big Jeff Bess (Shérif Hosmer), Henry Sharp (Abe Steiner), P. Jay Sidney (Llewelyn), Eva Vaughan (Mrs. Cooley), Burl Ives (Lui-même), Bennett Cerf, Faye Emerson, Betty Furness, Virginia Graham, Sam Levenson, John Cameron Swayne, Earl Wilson, Walter Winchell, Mike Wallace, Granny Sense, Harold Jinks, John Dudley et 700 habitants de Pigott (Arkansas).

1960 **WILD RIVER** (Le Fleuve sauvage) 105 mn. **Réal.** : Elia Kazan. **Prod.** : Elia Kazan (20th Century-Fox). **Scén.** : Paul Osborn d'après les histoires « Mud on the Stars » de William Bradford Huie et « Dunbar's Cove » de Borden Deal. **Phot.** : Ellsworth Fredricks (DeLuxe Color-Cinemascope). **Déc.** : Lyle Wheeler, Herman Blumenthal (a.d.), Walter M. Scott, Joe Kish (s.d.). **Mus.** : Kenyon Hopkins. **Mont.** : William Reynolds. **Ass.** : Charles H. Maguire. **Cos.** : Anna Hill Johnstone. **Cons. coul.** : Leonard Doss. **Interprétation** : Montgomery Clift (Chuck Glover), Lee Remick (Carol), Jo van Fleet (Ella Garth), Albert Salmi (Hank Bailey), Jay C. Flippen (Hamilton Garth), James Westerfield (Cal Garth), Barbara Loden (Betty Jackson), Frank Overton (Walter Clark), Malcolm Atterbury (Sy Moore), James Steakley (Maire Maynard), Hardwick Stuart (Shérif Hogue), Robert Earl Jones (Ben), Bruce Dern (Jack Roper).

1961 **SPLENDOR IN THE GRASS** (La Fièvre dans le sang) 124 mn. **Réal.** : Elia Kazan. **Prod.** : Elia Kazan, William Inge (ass.), Charles H. Maguire (ass.) (Warner Bros./N.B.I.Pict.). **Scén.** : William Inge. **Phot.** : Boris Kaufman (Technicolor). **Déc.** : Richard Sylbert (p.d.). **Mus.** : David Amram. **Mont.** : Gene Milford. **Ass.** : Don Kranze, Gene Callahan. **Cos.** : Anna Hill Johnstone. **Chor.** : George Tapps. **Cont.** : Marguerite James. **Interprétation** : Natalie Wood (Wilma Dean Loomis), Warren Beatty (Bud Stamper), Pat Hingle (Ace Stamper), Audrey Christie (Mrs. Loomis), Barbara Loden (Ginny Stamper), Zohra Lampert (Angelina), Fred Stewart (Del Loomis), Joanna Ross (Mrs. Stamper), Jan Norris (Juanita Howard), Gary Lockwood (Toots), Sandy Dennis (Kay), Crystal Field (Hazel), Marla Adams (June), Lynn Loring (Carolyn), John McGovern (Doc Smiley), Martine Bartlett (Miss Metcalf), Sean Garrison (Glenn), William Inge (Minister), Charles Robinson (Johnnie), Phyllis Diller (Texas Guinan), Buster Bailey (Vieil homme au Country Club), Jake La Motta (Homme qui apporte des huitres), Billy Graham et Charlie Norkus (Deux garçons qui se battent avec Bud au parking).
Le film que Bud voit au cinéma est « Glorious Betsy » (1928) de Alan Crosland, avec Dolores Costello et Conrad Nagel.

1964 **AMERICA, AMERICA** (America, America) 174 mn. **Réal.** : Elia Kazan. **Prod.** : Elia Kazan, Charles H. Maguire (ass.) (Warner Bros./Athena Enterprises Corp.). **Scén.** : Elia Kazan d'après son histoire « America, America ». **Phot.** : Haskell Wexler. **Déc.** : Gene Callahan (a.d.). **Mus.** : Manos Hadjidakis. **Mont.** : Dede Allen ass. de Peter Grives. **Cos.** : Anna Hill Johnstone. **Eff. spé.** : Film Opticals Inc. **Prod. assist.** : Burt Harris. **Lyr.** : Nikos Gatsos. **Interprétation** : Stathis Giallelis (Stavros Topouzoglou), Frank Wolff (Vartan Damadian), Harry Davis (Isaac Topouzoglou), Elena Karam (Vasso Topouzoglou), Estelle Hemsley (Grand-mère Topouzoglou), Gregory Rozakis (Hohanness Gardashian), Lou Antonio (Abdul), Salem Ludwig (Odysseus Topouzoglou), John Marley (Garabet), Joanna Frank (Vartuhi), Paul Mann (Aleko Sinnikoglou), Linda Marsh (Thomna Sinnikoglou), Robert H. Harris (Aratoon Kebabian), Katharine Balfour (Sophia Kebabian). — Patrick BRION.



ROSSELLINI : LE CINEMA EST ENCORE A L'AGE DU FER.



Trois mille heures de cinéma

par Jean-Luc Godard

8 HEURES
Accompagné Claudine à Nanterre sous des rafales de neige. Nous mettons une heure à dénicher la nouvelle faculté, perdue d'avance entre les vieux H.L.M. et les nouveaux bidonvilles. Nous croisons de longues files d'enfants et d'ouvriers qui pataugent comme nous dans la boue de l'... pour aller à un travail qui n'est pas le leur. Le travail dans la liberté avait écrit Himmler à la porte des camps de concentration.
14 HEURES
Revu « Fallen Angel ». Mystère et fascination de ce cinéma américain. Comment puis-je haïr Mac Namara et adorer « Sergent la terreur », haïr John Wayne qui soutient Goldwater et l'aimer tendrement quand il prend brusquement Natalie Wood dans ses bras dans l'avant-dernière bobine de « La Prisonnière du désert » ?
17 HEURES
Bientôt des tribunaux ambulants pour juger les automobilistes. Après avoir fait l'apologie de la répression et des tribunaux au bord de la route, M. Gerthofer, avocat général, représentant le Garde des Sceaux, annonce aux participants du VII° Congrès de criminologie réunis à Lille, l'apparition prochaine de tribunaux roulants sous forme de voitures transportant des procureurs et des juges. Comme par hasard, il oublie de transporter aussi des avocats. Ce nom de Gerthofer me dit quelque chose d'ailleurs. J'ai souvenir de l'avoir lu dans un livre de Vidal-Naquet à propos du pouvoir judiciaire à Alger pendant les événements. On y mentionnait aussi l'un de ses adjoints, un monsieur Holleaux. Est-ce le même que celui du Centre du cinéma ?
23 HEURES
Avec Alissa, été voir « Le retour » de Harold Pinter. Admirables dialogues, égaux à ceux du « Servant », mais joués et mis en scène à contresens. Il faudrait Stroheim ou Vigo. Le boulevard étouffe le vrai théâtre comme le scénario le cinéma.
16 HEURES
Conversation avec Tenoudji qui accepterait un programme de plusieurs films sur plusieurs années (moi et d'autres sous ma responsabilité) ce que j'avais en vain essayé d'obtenir de Columbia puis de Gaumont.
17 HEURES
Dans « Positif », remarquable article de Tailleur sur « Harper ». Dommage qu'on lise de moins en moins de prose de cette qualité dans les « Cahiers ». Il y a un an, j'avais en vain voulu persuader Tavernier de publier ici plutôt que là sa magnifique étude sur Ford, mais il préféra l'humiliation à l'offense et le terrain vague à mademoiselle âge tendre. Tristesse de retrouver même chez les plus purs des cinéphiles le grand défaut de tous les gens de cinéma, ce refus maladif de faire front commun contre l'ennemi. Or, ce n'est pas Savonarole ni Trotzky qui nous manquent mais Jean Moulin, et où le trouverons-nous si nous ne pouvons même pas faire la paix à l'ombre de la Cinémathèque ?
11 HEURES 45
Tati avait pourtant bien dit qu'il tournait en 70 et pas en 66. On verra donc son film dans trois ans. Encore heureux qu'il ne tourne pas en 85.
18 HEURES
Francis Jeanson, par le biais de Gilberte, m'annonce que Sartre refuse une fois de plus un entretien avec les « Cahiers ». Pourquoi faut-il donc toujours que l'image et le son soient tellement méprisés par les puissants de ce monde ?
22 HEURES
Avec son émission sur l'Indochine, Roger Stéphane vient de faire le deuxième film stalinien français. Le premier était « Paris brûle-t-il ? ».
17 HEURES
Pris un chocolat avec Albertine, place du Trocadéro. Elle veut changer la couleur de ses cheveux. Je lui dis qu'il faudra alors aussi détruire le tableau de Renoir auquel elle ressemble.
12 HEURES
Abandonné définitivement « La bande à Bonnot ». Longue discussion avec Robert Hakim pour qui je devais autrefois faire « Eva », et qui ne comprend pas mes raisons. Elles sont pourtant

simples. N'étant pas couturier, il m'est impossible de faire un film en costumes. Les 80 % des films occidentaux d'aujourd'hui sont exécutés par des tailleurs sur des patrons d'Hollywood.

21 HEURES

Einstein et Cocteau avaient raison. Le reflet d'Albertine dans ce morceau de glace d'un snack de la place Saint-Lazare n'a aucun rapport avec le jeune visage que j'ai en face de moi. Elle me sourit, et ce sourire est autre dans le miroir comme autres sont les proportions de ses joues et de son menton. Albertine a l'air ennuyé de ma découverte. Je lui dis qu'il est doux et réconfortant que les poètes soient toujours à l'avant-garde de la science, et les savants de la poésie.

17 HEURES

Dois-je voir dans la mauvaise volonté évidente montrée depuis cinq ou six mois par Comolli et Fieschi à publier quelques chapitres extraits des œuvres complètes d'Eisenstein (22 volumes) qui dorment chez Nella Cournot, dois-je déjà voir là un écho de la lutte sino-soviétique, et la prise du pouvoir par les gardes rouges dans le cœur de ceux-là qui étaient encore pour moi Camille Desmoulins et Saint-Just ? (Ainsi je m'explique aussi leur méfiance vis-à-vis d'un cinéma fahrenheitien.)

1 HEURE

En sortant du « Blue Note », Albertine et moi, nous nous embrassons dans ma voiture en écoutant du Vivaldi. Tout à coup, on frappe à la fenêtre, et les portières s'ouvrent. C'est la police. Elle nous fait circuler.

15 HEURES

Téléphoné à « Jeune Afrique » et pris rendez-vous pour l'achat éventuel des droits de « Séraphina », une bande dessinée qui raconte les exploits et les périls d'une Pauline du tiers-monde, pourchassée par les espions de la S.A.R. (Soviet American Republic) qui me rappelle mon « Figaro-Pravda ».

13 HEURES

Parlé chez Louis avec Philippe Labro du rapport Epstein. Il est un de ceux qui connaissent le mieux en France les dessous de l'affaire Oswald. Il me parle avec émotion des quelques Américains, dont une vieille femme du genre de celle qui se laisse brûler dans « Fahrenheit », qui n'ont jamais accepté le rapport Warren et forment une espèce de réseau à mi-chemin d'un groupe comme « Vérité-Liberté » pendant la guerre d'Algérie, et de collectionneurs de timbres.

15 HEURES

Dormir. Je vais trainer maintenant la fatigue de mes deux films jumeaux pendant les deux suivants au moins.

10 HEURES

Demandé à Claudine, pendant ses heures libres, de me faire un rapport sur la vie universitaire à Nanterre. Il me servira éventuellement de toile de fond pour « La Chinoise ». Elle accepte et me demande pourquoi je ne tourne pas plutôt « L'aiguille creuse ». Pour la faire enrager, je lui soutiens, ce qui est d'ailleurs vrai, que les seules bonnes pages de Colette ont été écrites par Willy.

18 HEURES

Me suis trompé d'ingénieurs du son pour le mixage de mes derniers films. Ai engagé Maumont pour « Made in U.S.A. » et Bonfanti pour « Deux ou trois choses », au lieu de faire le contraire. Je m'explique. On peut considérer le son du mixage de deux façons. Soit comme un son neuf, qu'il s'agit donc de capter, d'enregistrer, comme à la prise de vues. Soit comme un son connu, donc un son à reproduire, en exploitant au maximum la qualité de la reproduction. Pour reproduire un son, et le faire passer du magnétique à l'optique en mélangeant plusieurs bandes, c'est-à-dire de faire un seul son avec plusieurs, Maumont est le plus fort et son doigté et son oreille n'ont pas d'équivalent en Europe, surtout avec le matériel mis au point par Nenny. Mais s'il s'agit au contraire de simplement capter les sons d'un autre monde qui vous tombent dessus, c'est-à-dire de faire plusieurs sons avec une seule bande, c'est-à-dire de ne jamais considérer un son comme définitif mais bien variable, c'est-à-dire surtout de mixer des rapports et non des objets, et de savoir, par exemple qu'il y a certains bruits et certaines musiques qui ne se mettent à exister que lorsqu'elles sont saturées, dans ce cas, la jeunesse d'Antoine Bonfanti prime la sagesse de Maumont, et le cœur de l'un le savoir de l'autre. Ceci explique que, par ma faute (car il faut accorder les techniques au sujet, le micro comme l'objectif) le son de « Made in U.S.A. » soit trahi par la reproduction, et celui de « Deux ou trois choses » par l'enregistrement.

17 HEURES

Allé voir un vieux Don Siegel au Studio Parnasse. Passé pour y aller devant ce coin de la rue d'Assas où je logeais en arrivant à Paris, dans une pension pourrie tenue par une dame Melon qui était pour moi maman Vauquer. Au-dessus habitait Jean Schlumberger chez qui mes parents me louèrent plus tard une chambre. Combien d'éditions originales lui ai-je volées que j'allais revendre difficilement au coin du Pont-Neuf pour me payer Hitchcock ou Hawks. Quelquefois, le soir, le vieux père Gide venait faire une visite et ils bouffaient tous les deux des tartines dans la cuisine. Souvenirs. Ils ne sont intéressants que pour soi, jamais pour les autres. Ce que j'aime en lisant « L'oubli » de Claude Mauriac, ce n'est pas ce qu'il raconte et que je ne connais pas, mais c'est lui-même, sa façon de parler des femmes et des filles. Je me souviens d'une soirée où nous admirions tous quelques images en 16 d'un film inachevé d'Astruc, et dans sa chronique, la semaine d'après, Claude Mauriac se moquait de ce qui pour moi était le Pérou de l'époque, l'époque de la spécificité cinématographique, l'époque où François aimait les films de Jacques Daniel-Norman et Rivette faisait partie de ce que Bazin et Doniol appelaient le gang Schérer. Souvenirs. De Jean Schlumberger, je me suis souvenu également il y a trois semaines, en Bretagne, chez une amie d'Alissa, en voyant sur sa table de nuit le beau livre qu'il a consacré à Madeleine et André Gide, et dont quelques pages me donnèrent envie de tourner « La porte étroite » avec Alissa parce que, pour moi, c'est la Chantal de Bernanos. Souvenirs. Tout scénario et toute mise en scène ont toujours été construits par ou sur des souvenirs. Il faut changer ça. Partir dans l'affection et les bruits neufs.

14 HEURES

En embrassant Gilberte rapidement sur le coin de la bouche dans un néon de la porte d'Auteuil, j'ai le sentiment de traverser un événement tiède et léger. Elle me parle de cette invention formidable à son avis de Sartre et Merleau-Ponty, qui fut de marier le verbe philosophique et l'adjectif romanesque. A mon avis aussi. Nous parlons avec émotion et tendresse, elle d'Ivitch, moi du séquestré de Venise, elle de la « Phénoménologie de la perception », moi de l'étude sur Cézanne et le cinéma dans « Sens et non-sens ». Michel Foucault, Lacan et l'Alsacien marxiste ne feraient pas bon venir s'asseoir à notre table. Leur compte serait vite réglé. Je raconte à Gilberte, qui rit, à Pesaro, devant Barthes qui faisait en pire le Berthomieux, la sublime envolée de Moullet, courtelinesque et brechtien, lançant à la figure du structuraliste : le langage, monsieur, c'est le vol. Moullet a raison. Nous sommes les enfants du langage cinématographique. Nos parents, ce sont Griffith, Hawks, Dreyer, et Bazin, et Langlois, mais pas vous, et d'ailleurs les structures, sans images, et sans sons, comment pouvez-vous en parler ?

22 HEURES

Le seul film que j'aie vraiment envie de faire, je ne le ferai jamais parce qu'il est impossible. C'est un film sur l'amour, ou de l'amour, ou avec l'amour. Parler dans la bouche, toucher la poitrine, pour les femmes imaginer et voir le corps, le sexe de l'homme, caresser une épaule, choses aussi difficiles à montrer et à entendre que l'horreur, et la guerre, et la maladie. Je ne comprends pas pourquoi et j'en souffre. Que faire alors, puisque je ne sais pas faire des films simples et logiques comme Roberto, humbles et cyniques comme Bresson, austères et comiques comme Jerry Lewis, lucides et calmes comme Hawks, rigoureux et tendres comme François, durs et plaintifs comme les deux Jacques, courageux et sincères comme Resnais, pessimistes et américains comme Fuller, romanesques et italiens comme Bertolucci, polonais et désespérés comme Skolimowski, communistes et cinglés comme Mme Dovjenko ? Oui, que faire ?

(A suivre.) Jean-Luc GODARD.



Mme Dovjenko : L'abc du cinéma sans ortographe.

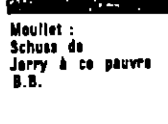
Bertolucci : Quand le marxisme devient stendhalien.





Lewis : Entre l'être et le néant du gag.





Moullet : Schuss de Jerry à ce pauvre B.B.



Ford : Impérialisme ou mise en scène.



FRANÇOIS TRUFFAUT ET ALFRED HITCHCOCK (PHOTO PHILIPPE HALSMAN).



Le cinéma selon Alfred Hitchcock

par François Truffaut

Cet entretien sur " Psycho " est extrait du livre de François Truffaut : " Le Cinéma selon Alfred Hitchcock ", qui vient de paraître aux Editions Robert Laffont. Nous consacrerons ultérieurement un compte rendu à ce livre très important dans lequel Alfred Hitchcock, interrogé du matin au soir pendant deux semaines par François Truffaut, retrace chronologiquement avec franchise, lucidité, humour et intelligence, toute sa carrière depuis ses débuts à Londres en 1934 jusqu'à " Torn Curtain ", son cinquantième film.

CL

François Truffaut Avant d'aborder « Psycho », je voudrais vous demander si vous avez une théorie quelconque à propos de la première scène dans vos films. Quelquefois vous commencez par une action violente, quelquefois par une simple indication de l'endroit où nous nous trouvons...
Alfred Hitchcock Cela dépend du but à atteindre. L'ouverture de « The Birds » est une description de la vie normale, courante, satisfaisante, de San Francisco. Quelquefois, j'indique par un titre que nous nous trouvons à Phœnix ou à San Francisco mais cela me gêne un peu parce que trop facile. J'éprouve souvent le désir de présenter un endroit, même familier, avec davantage de finesse. Après tout, il n'y a aucun problème pour « vendre » Paris avec la Tour Eiffel dans l'arrière-plan ou Londres avec Big Ben en profondeur.
Truffaut Quand il ne s'agit pas d'une action violente, vous utilisez presque toujours le même principe d'exposition, du plus loin au plus près : la ville, un immeuble dans cette ville, une chambre dans cet immeuble... c'est le début de « Psycho ».
Hitchcock Dans l'ouverture de « Psycho », j'ai éprouvé le besoin d'inscrire sur l'écran le nom de la ville, Phœnix, puis le jour et l'heure où commençait l'action et cela afin d'arriver à ce fait très important : il est trois heures moins dix-sept minutes de l'après-midi, et c'est le seul moment pendant lequel cette pauvre fille, Marion, peut coucher avec Sam, son amant. L'indication de l'heure suggère qu'elle se prive de déjeuner pour faire l'amour.
Truffaut Cela donne immédiatement un côté clandestin à leur rapport.
Hitchcock Et de plus on autorise le public à devenir voyeur.



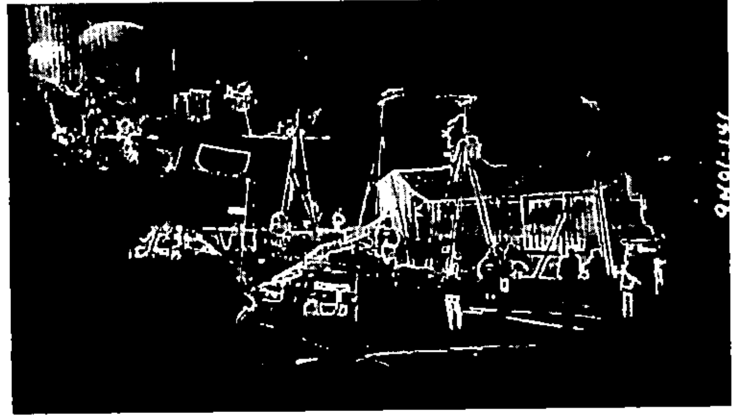
Truffaut Un critique de cinéma, Jean Douchet, a écrit une chose amusante : « Dans la première scène de « Psycho », John Gavin est torse nu, Janet Leigh porte un soutien-gorge et à cause de cela cette scène ne satisfait que la moitié du public. »
Hitchcock Il est vrai que Janet Leigh n'aurait pas dû porter un soutien-gorge. Cette scène ne me paraît pas spécialement immorale ; elle ne me procure aucune sensation particulière, car vous savez que je suis comme un célibataire, c'est-à-dire un abstentionniste, mais il n'y a aucun doute, cette scène serait plus intéressante si la poitrine de la fille se frottait contre la poitrine de l'homme.
Truffaut Je sais que vous vous êtes efforcé dans « Psycho » de lancer le public sur des fausses pistes, aussi je suppose qu'un autre avantage de ce début érotique était de porter l'attention des spectateurs sur le côté sexe ; plus tard, lorsque nous serons au Motel, ayant encore en tête cette première scène montrant Janet Leigh en soutien-gorge, nous penserons qu'Anthony Perkins va seulement faire le voyeur. Par ailleurs, sauf erreur de ma part, c'est votre unique scène en soutien-gorge à travers vos cinquante films.

Hitchcock Je ressentais le besoin de tourner la première scène de cette façon, avec Janet Leigh en soutien-gorge, car le public change, il évolue. La scène classique du baiser sain aujourd'hui serait méprisée par les jeunes spectateurs et ils auraient tendance à dire : c'est idiot. Je sais qu'eux-mêmes se comportent comme John Gavin et Janet Leigh, et il faut leur montrer la façon dont ils se conduisent eux-mêmes la plupart du temps. D'autre part, j'ai voulu donner visuellement une impression de désespoir et de solitude dans cette scène.
Truffaut Oui, il me semblait justement que dans « Psycho » vous teniez compte du renouvellement du public depuis ces dix dernières années et que le film était rempli de choses que vous n'auriez pas faites autrefois, dans vos autres films.
Hitchcock Absolument, et il y a encore beaucoup d'exemples de cela dans « The Birds », du point de vue technique.
Truffaut J'ai lu le roman « Psycho » et je l'ai trouvé honteusement truqué. On y lit fréquemment : « Norman alla s'asseoir à côté de sa vieille mère et ils entamèrent une conversation. » Cette convention de narration me choque beaucoup. Le film est raconté avec beaucoup plus de loyauté et on s'en aperçoit en le revoyant. Qu'est-ce qui vous a plu dans le livre ? (1)
Hitchcock Je crois que la seule chose qui m'a plu et m'a décidé à faire le film était la soudaineté du meurtre sous la douche ; c'est complètement inattendu et à cause de cela j'ai été intéressé.
Truffaut C'est un meurtre qui est comme un viol... Je crois que le roman était inspiré par un fait divers ?
Hitchcock Par l'histoire d'un type qui avait gardé chez lui le cadavre de sa mère, quelque part dans le Wisconsin.
Truffaut Il y a dans « Psycho » tout un attirail de terreur que d'ordinaire vous semblez éviter, un côté fantomatique, une ambiance mystérieuse, la vieille maison...
Hitchcock Je crois que l'ambiance mystérieuse est dans une certaine mesure accidentelle ; par exemple, dans la Californie du nord vous trouverez beaucoup de maisons isolées qui ressemblent à celle de « Psycho » ; on appelle cela le « Gothique Californien » et lorsque c'est franchement laid on dit même : « Pain d'épice californien ». Je n'avais pas commencé mon travail avec l'intention d'obtenir l'atmosphère d'un vieux film d'horreur Universal, je voulais seulement être



authentique. Or, cela ne fait aucun doute, la maison est une reproduction authentique d'une maison réelle, et le motel est également une copie exacte. J'ai choisi cette maison et ce motel parce que je me suis rendu compte que l'histoire n'aurait pas le même effet avec un bungalow ordinaire ; ce genre d'architecture convenait à l'atmosphère de l'histoire.

Truffaut Et puis, cette architecture est agréable à l'œil, la maison est verticale alors que le motel est tout à fait horizontal.



Hitchcock Absolument, voilà notre composition... Oui, un bloc vertical et un bloc horizontal.

Truffaut Par ailleurs, il n'y a dans « Psycho » aucun personnage sympathique auquel le public pourrait s'identifier.

Hitchcock Parce que ce n'était pas nécessaire. Je crois quand même que le public a eu pitié de Janet Leigh au moment de sa mort. En fait, la première partie de l'histoire est exactement ce qu'on appelle ici à Hollywood un hareng rouge, c'est-à-dire un truc destiné à détourner votre attention, afin d'intensifier le meurtre, afin qu'il constitue une surprise totale. Il était nécessaire que tout le début soit volontairement un peu long, tout ce qui concerne le vol de l'argent et la fuite de Janet Leigh, afin d'aiguiller le public sur la question : est-ce que la fille se fera prendre ou non ? Souvenez-vous de mon insistance sur les quarante mille dollars ; j'ai travaillé avant le film, pendant le film et jusqu'à



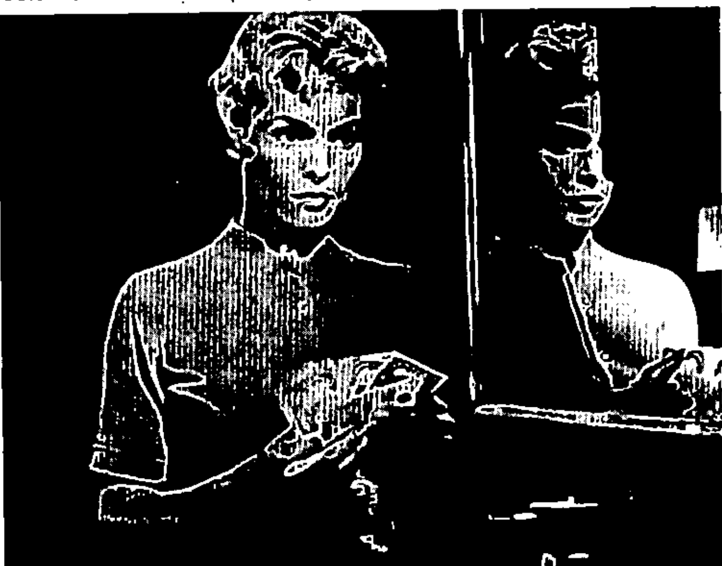
la fin du tournage pour augmenter l'importance de cet argent.

Vous savez que le public cherche toujours à anticiper et qu'il aime pouvoir dire : « Ah moi, je sais ce qui va se passer maintenant. » Alors il faut non seulement en tenir compte mais diriger complètement les pensées du spectateur. Plus nous donnons de détails sur le voyage en automobile de la fille, plus vous êtes absorbé par sa fugue, et c'est pour cela que nous donnons autant d'importance au policier motocycliste aux lunettes noires et au changement d'automobile. Plus tard, Anthony Perkins décrit à Janet



Leigh sa vie dans le motel, ils échangent des impressions et là encore le dialogue est relié au problème de la fille. On suppose qu'elle a décidé de retourner à Phœnix et de restituer l'argent. Il est probable que la fraction du public qui cherche à deviner pense : « Ah bon ! Ce jeune homme l'incite à changer d'avis. » On tourne et on retourne le public, on le maintient aussi loin que possible de ce qui va réellement se dérouler.

Je vous parie tout ce que vous voudrez que dans une production ordinaire on aurait donné à Janet Leigh l'autre rôle, celui de la sœur qui enquête, car il n'est pas d'usage de



tuer la star au premier tiers du film. Moi, j'ai fait exprès de tuer la star, car ainsi le meurtre était encore plus inattendu. C'est d'ailleurs pour cela que j'ai insisté ensuite pour qu'on ne laisse pas rentrer le public après le début du film car les retardataires auraient attendu de voir Janet Leigh après qu'elle a quitté l'écran les pieds devant !

La construction de ce film est très intéressante et c'est mon expérience la plus passionnante de jeu avec le public. Avec « Psycho » je faisais de la direction de spectateurs, exactement comme si je jouais de l'orgue.

Truffaut J'admire énormément le film mais il y a un moment un peu creux, selon moi, qui doit se situer après le deuxième meurtre, avec les deux scènes chez le sheriff.

Hitchcock L'intervention du sheriff vient d'une chose dont nous avons déjà souvent parlé, la question fatidique : « Pourquoi est-ce qu'ils ne vont pas à la police ? » En général, je réponds : « Ils ne vont pas à la police parce que c'est emmerdant. » Alors vous voyez un exemple de ce qui arrive quand les personnages vont à la police.

Truffaut Mais l'intérêt reprend assez vite par la suite. Il me semble que le public change souvent de sentiments à l'intérieur du film. Au début, on espère que Janet Leigh en tant que voleuse ne se fera pas prendre. Nous sommes





très surpris lorsqu'elle est poignardée sous la douche, mais dès qu'Anthony Perkins efface les indices, on lui devient favorable, on espère qu'il ne sera pas inquiété, ni lui ni sa mère ! Plus tard, quand on apprend par le sheriff que la Mère de Perkins est morte et enterrée depuis huit ans, alors brusquement on change de camp et on devient contre Anthony Perkins mais par pure curiosité, pour connaître son secret.

Hitchcock Tout cela nous ramène à l'idée du public-voyeur. Nous avions un peu cela dans « Dial M for Murder ».

Truffaut En effet. Quand Ray Milland tardait à appeler sa femme au téléphone et que le meurtrier faisait mine de vouloir quitter l'appartement sans avoir tué Grace Kelly. On pensait : « Pourvu qu'il patiente encore un peu ».

Hitchcock C'est une règle générale. Nous avons parlé de cela à propos du voleur qui se trouve dans une chambre en train de fouiller les tiroirs et auquel le public est toujours favorable... De même, quand Perkins regarde la voiture qui s'enfonce dans l'étang, bien qu'il y ait un cadavre dedans, quand la voiture cesse un instant de s'enfoncer, le public se dit : « Pourvu que la voiture coule tout-à fait ». C'est un instinct naturel.

Truffaut Mais dans vos films habituels le spectateur est plus innocent parce qu'il tremble pour l'homme injustement soupçonné. Dans « Psycho », on commence par trembler pour une voleuse, ensuite on tremble pour un assassin et enfin, lorsqu'on apprend que cet assassin a un secret, on souhaite qu'il se fasse prendre pour avoir le fin mot de l'histoire !

Hitchcock Je ne sais pas si on s'identifie à ce point-là... ?

Truffaut Ce n'est peut-être pas absolument de l'identification mais le soin avec lequel Perkins a effacé toutes les traces du crime nous le rend attachant. Cela équivaut à admirer quelqu'un qui a bien fait son travail... Je crois qu'en dehors des lettres du générique, Saul Bass a exécuté des dessins pour le film ?

Hitchcock Seulement pour une scène, et je n'ai pas pu les utiliser. Saul Bass devait faire le générique et, comme le film l'intéressait, je lui ai laissé dessiner une scène, celle du détective Arbogast montant l'escalier avant d'être poignardé. Pendant le tournage du film, je suis resté couché deux jours avec de la fièvre et comme je ne pouvais pas venir au studio, j'ai dit au chef-opérateur et à l'assistant de tourner la montée de l'escalier en se servant des dessins de Saul Bass. Il ne s'agissait pas du meurtre mais seulement de ce qui précède, la montée de l'escalier. Alors, il y avait un plan de la main du détective glissant sur la rampe et un travelling à travers les barreaux de l'escalier montrant les pieds d'Arbogast de profil. Lorsque j'ai vu les rushes de la scène, je me suis aperçu que ça ne convenait pas et cela a été une révélation intéressante pour moi. La montée de l'escalier, découpée de cette façon, ne donnait pas un sentiment d'innocence mais de culpabilité. Ces plans auraient convenu s'il s'était agi d'un tueur montant l'escalier mais l'esprit de la scène était à l'opposé.
Rappelez-vous les efforts que nous avons faits pour préparer le public à cette scène ; nous avons établi qu'il y avait une femme mystérieuse dans la maison, nous avons établi que cette femme mystérieuse était sortie de la maison et avait poignardé à mort une jeune femme sous sa douche. Tout ce qui pouvait donner du suspense à la montée d'escalier du détective était contenu dans ces éléments. Par conséquent, nous devions recourir ici à l'extrême simplicité ; il nous suffisait de montrer un escalier et un homme qui monte cet escalier de la façon la plus simple qui soit.

Truffaut Je suis convaincu que d'avoir vu d'abord la scène mal tournée vous a aidé pour indiquer au détective Arbogast l'expression adéquate. En français on dirait : « Il arrive comme une fleur », donc prêt à « se faire cueillir... »

Hitchcock Ce n'est pas exactement de l'impassibilité, c'est presque de la bienveillance. Donc, je me suis servi d'une




seule prise d'Arbogast qui monte l'escalier et, quand il s'est approché de la dernière marche, j'ai délibérément placé la caméra en hauteur pour deux raisons : la première afin de pouvoir filmer la Mère verticalement, car si je l'avais montrée de dos, j'aurais eu l'air de masquer volontairement son visage et le public se serait méfié. De l'angle où je m'étais placé je ne donnais pas l'impression d'éviter de montrer la Mère.

La seconde et principale raison pour monter si haut avec la caméra, était d'obtenir un fort contraste entre le plan général de l'escalier et le gros plan de sa figure lorsque le couteau s'abattait sur lui. C'était exactement de la musique, voyez-vous, la caméra en hauteur avec les violons, et soudain la grosse tête avec les cuivres. Dans le plan du haut, j'avais la Mère qui arrivait et le couteau qui s'abattait. Je coupais dans le mouvement du couteau qui s'abat et je passais au gros plan d'Arbogast. On lui avait collé sur la tête un petit tuyau en plastique, rempli d'hémoglobine. Au moment où le couteau approchait de son visage je tirais brusquement sur un fil qui libérait l'hémoglobine et ainsi son visage était inondé de sang mais suivant un tracé déjà prévu. Enfin, il tombait en arrière dans l'escalier.

Truffaut Cette descente d'escalier à la renverse m'a beaucoup intrigué. En fait, il ne tombe pas vraiment. On ne voit pas ses pieds mais l'impression que l'on ressent, c'est qu'il descend l'escalier à reculons, en frôlant chaque marche du bout des pieds, un peu comme ferait un danseur...

Hitchcock C'est l'impression juste, mais avez-vous deviné comment nous l'avons obtenue ?

Truffaut Absolument pas. Je comprends bien qu'il s'agissait de dilater l'action, mais je ne sais pas comment vous avez fait.

Hitchcock Par trucage. J'ai d'abord filmé avec la Dolly la descente d'escalier sans le personnage. Ensuite j'ai installé Arbogast sur une chaise spéciale et il était donc assis devant l'écran de transparence sur lequel on projetait la descente de l'escalier. Alors on secouait la chaise et Arbogast n'avait qu'à faire quelques gestes pour battre l'air avec ses bras.

Truffaut C'est très réussi. Plus tard dans le film, vous utilisez à nouveau la position la plus haute pour montrer Perkins emmenant sa Mère à la cave.

Hitchcock Oui, et j'ai élevé la caméra dès que Perkins monte l'escalier. Il entre dans la chambre, et on ne le voit plus mais on l'entend : « Maman, il faut que je vous descende à la cave parce qu'ils vont venir nous surveiller ». Ensuite on voit Perkins qui descend sa Mère à la cave. Je ne pouvais pas couper le plan parce que le public serait devenu soupçonneux : pourquoi est-ce que soudainement la caméra se retire ? Alors, j'ai donc la caméra suspendue qui suit Perkins lorsqu'il monte l'escalier, il entre dans la chambre et sort du cadre mais, la caméra continue à monter sans coupure, et lorsque nous sommes au-dessus de la porte, la caméra pivote, regarde de nouveau en bas de l'escalier et, pour que le public ne s'interroge pas sur ce mouvement, nous le distrayons en lui faisant entendre une dispute entre la Mère et le fils. Le public porte tellement d'attention au dialogue qu'il ne pense plus à ce que fait la caméra, grâce à quoi nous sommes maintenant à la verticale et le public ne s'étonne pas de voir Perkins transportant sa Mère, vu à la verticale, par-dessus leurs têtes. C'était passionnant pour moi d'utiliser la caméra pour égarer le public.

Truffaut Le poignardage de Janet Leigh est également très réussi.

Hitchcock Le tournage en a duré sept jours et il y a eu soixante-dix positions de caméra pour quarante-cinq secondes de film. Pour cette scène on m'avait fabriqué un merveilleux torse factice avec le sang qui devait jaillir sous le couteau, mais je ne m'en suis pas servi. J'ai préféré utiliser une fille, un modèle nu, qui doublait Janet Leigh. De Janet,



on ne voit que les mains, les épaules et la tête. Tout le reste, c'est avec le modèle. Naturellement le couteau ne touche jamais le corps, tout est fait au montage. On ne voit jamais une partie tabou du corps de la femme car nous filmions certains plans au ralenti pour éviter d'avoir les seins dans l'image. Les plans filmés au ralenti n'ont pas été accélérés par la suite, car leur insertion dans le montage donne l'impression de vitesse normale.

Truffaut C'est une scène d'une violence inouie.

Hitchcock C'est la scène la plus violente du film et ensuite, au fur et à mesure que le film avance, il y a de moins en moins de violence car le souvenir de ce premier meurtre suffit à rendre angoissants les moments de suspense qui viendront plus tard.

Truffaut C'est une idée ingénieuse et très forte. Au meurtre lui-même je préfère encore, pour sa musicalité, la scène de nettoyage, lorsque Perkins manie le balai et la serpillière pour effacer toutes les traces du meurtre. Toute la construction du film me fait penser à une sorte d'escalier de l'anormal : tout d'abord une scène d'adultère, puis un vol, puis un crime, deux crimes et enfin la psychopathie ; chaque étape nous fait monter d'une marche. C'est cela ?

Hitchcock Oui, mais pour moi, Janet Leigh joue le rôle d'une bourgeoise ordinaire.

Truffaut Mais elle nous véhicule vers l'anormal, vers Perkins et ses oiseaux empaillés.

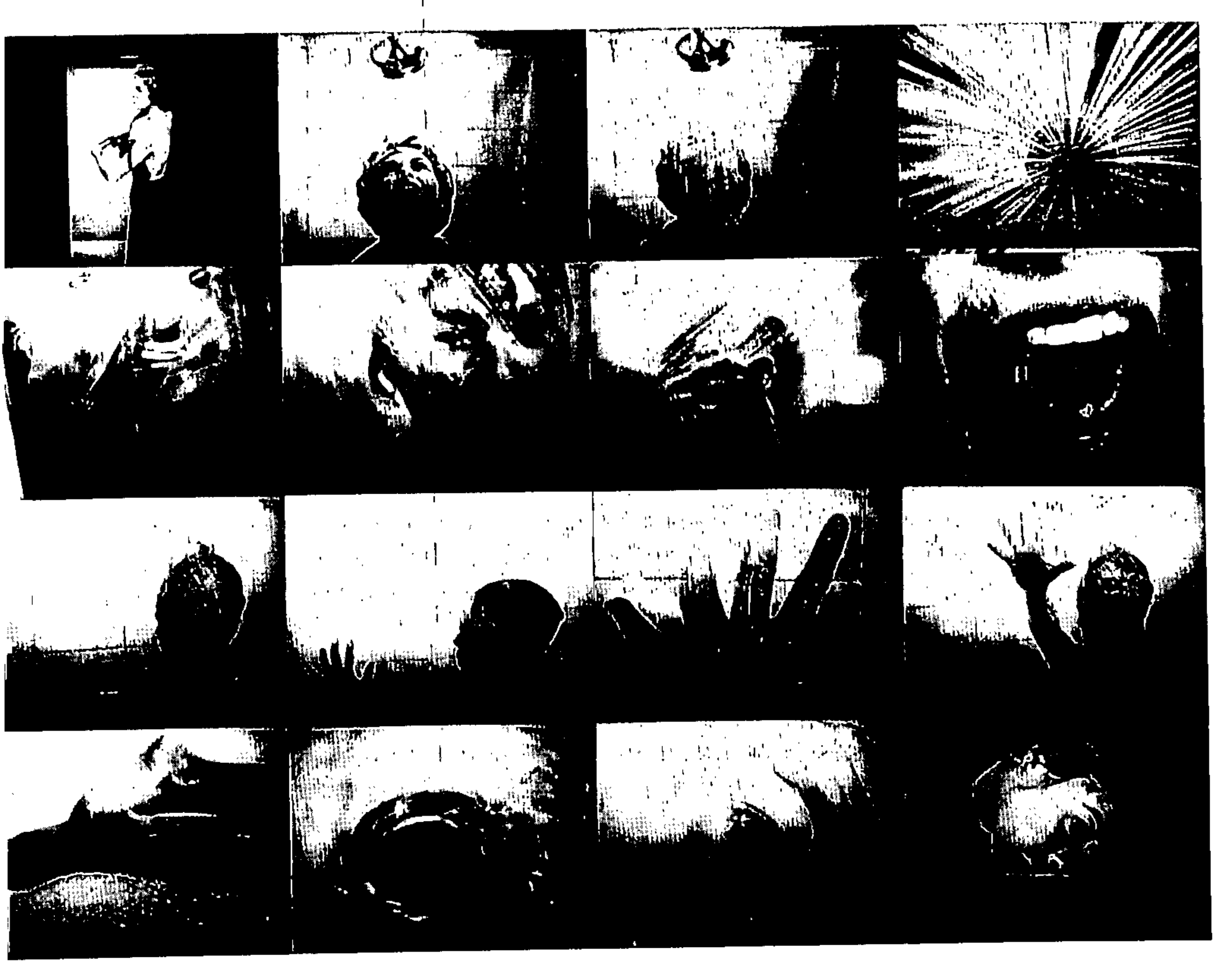
Hitchcock Les oiseaux empaillés m'ont beaucoup intéressé, comme une espèce de symbole. Naturellement, Perkins s'intéresse aux oiseaux empaillés parce qu'il a lui-même empaillé sa Mère. Mais il y a une deuxième signification, par exemple, avec le hibou : ces oiseaux appartiennent au domaine de la nuit, ils sont des guetteurs et cela flatte le masochisme de Perkins. Il connait bien les oiseaux et il se sait regardé par eux. Sa propre culpabilité se reflète dans le regard de ces oiseaux qui le surveillent et c'est parce qu'il aime la taxidermie que sa propre Mère est pleine de paille.

Truffaut En fait, on pourrait considérer que « Psycho » est un film expérimental ?

Hitchcock Peut-être. Ma principale satisfaction est que le film a agi sur le public et c'est la chose à laquelle je tenais beaucoup. Dans « Psycho », le sujet m'importe peu, les personnages m'importent peu ; ce qui m'importe, c'est que l'assemblage des morceaux de film, la photographie, la bande sonore et tout ce qui est purement technique pouvait faire hurler le public. Je crois que c'est une grande satisfaction pour nous d'utiliser l'art cinématographique pour créer une émotion de masse. Et avec « Psycho » nous avons accompli cela. Ce n'est pas un message qui a intrigué le public. Ce n'est pas une grande interprétation qui a bouleversé le public. Ce n'était pas un roman très apprécié qui a captivé le public. Ce qui l'a ému, c'était le film pur.

Truffaut C'est vrai...

Hitchcock Et c'est pourquoi ma fierté avec « Psycho » est



que ce film nous appartient à nous cinéastes, à vous et à moi, davantage que tous les films que j'ai tournés. Je n'obtiendrai avec personne une véritable discussion sur ce film dans les termes que nous employons en ce moment. Les gens diront : « C'est une chose à ne pas faire, le sujet était horrible, les protagonistes étaient petits, il n'y avait pas de personnages ». Je sais tout cela, mais je sais aussi que la façon de construire cette histoire et de la raconter a amené les publics du monde entier à réagir d'une façon émotionnelle.

Truffaut Emotionnelle, oui... physique.

Hitchcock Emotionnelle. Cela m'est égal si l'on pense qu'il s'agit d'un petit ou d'un grand film. Je ne l'ai pas entrepris avec l'idée de faire un film important. J'ai pensé que je pouvais m'amuser en faisant une expérience. Le film n'a coûté que huit cent mille dollars et voilà où était l'expérience : puis-je faire un film de long métrage dans les mêmes conditions qu'un film de télévision ? Je me suis servi d'une équipe de télévision pour tourner très rapidement. J'ai seulement ralenti le rythme du tournage lorsque j'ai tourné la scène du meurtre sous la douche, la scène du nettoyage et une ou deux autres qui marquaient l'écoulement du temps. Tout le reste a été tourné de la même manière qu'à la télévision.

Truffaut Je sais que vous avez produit vous-même « Psycho ». Le film a eu beaucoup de succès ?

Hitchcock « Psycho » n'a coûté que huit cent mille dollars et il a, à ce jour, rapporté à peu près treize millions de dollars de bénéfice.

Truffaut C'est formidable ! C'est votre plus grand succès à ce jour ?

Hitchcock Oui, et j'aimerais que vous fassiez un film qui rapporte autant à travers le monde ! C'est un domaine où il faut être très content de son travail du point de vue technique, pas nécessairement du point de vue du scénario. Dans un film de ce genre, c'est la caméra qui fait tout le travail. Bien entendu, vous n'obtenez pas nécessairement les meilleures critiques, car les critiques ne s'intéressent qu'au scénario. Il faut dessiner votre film comme Shakespeare bâtissait ses pièces pour le public.

Truffaut « Psycho » est d'autant plus universel que c'est un film muet pour cinquante pour cent. Il comporte deux ou trois bobines sans aucun dialogue. Il a dû être assez facile à doubler et à sous-titrer...

Hitchcock Oui. En Thaïlande, je ne sais pas si vous le savez, ils n'utilisent ni sous-titrage ni doublage, ils suppriment carrément le son et un homme qui se tient debout à côté de l'écran joue tous les rôles du film avec une voix différente. (Extrait du livre de François Truffaut « Le cinéma selon Alfred Hitchcock », Ed. Robert Laffont,)

(1) « Psychose », par Robert Bloch, traduit de l'anglais par Odette Ferry (Collection Marabout - 1960).

1

2



le cahier critique



« La Passion de Jeanne d'Arc », de Carl Th. Dreyer



« Fantomas », de Louis Feuillade

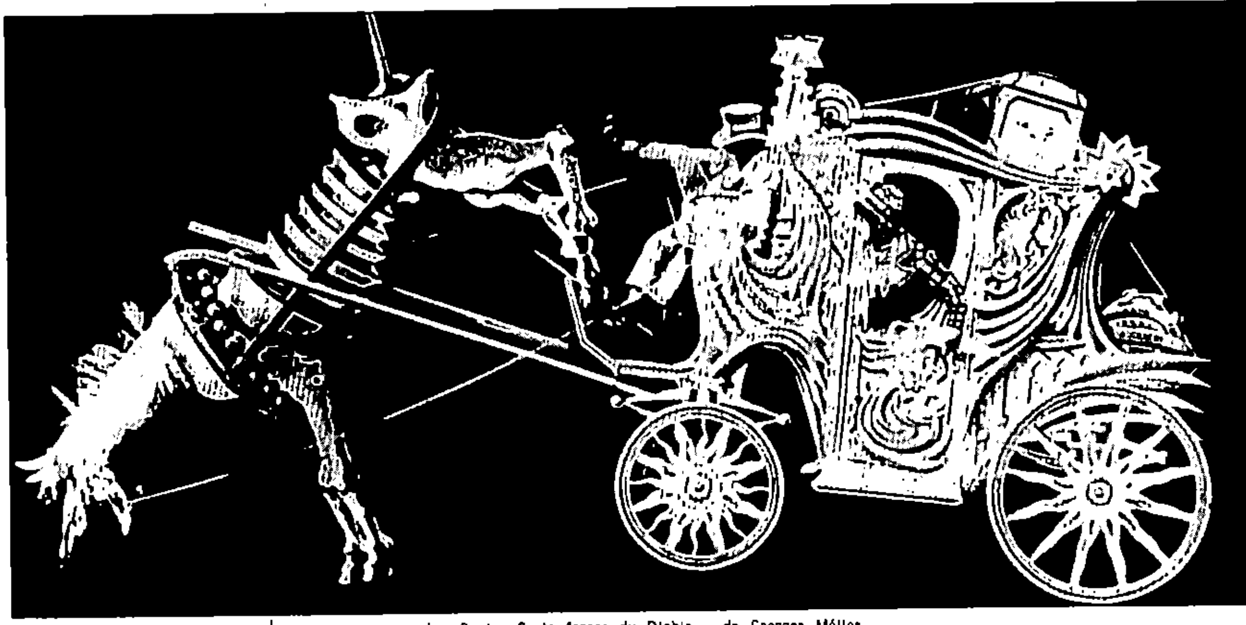
Fahrenheit 1951

par Georges Sadoul

(Faut-il détruire tous les films anciens parce qu'ils sont inflammables ?)

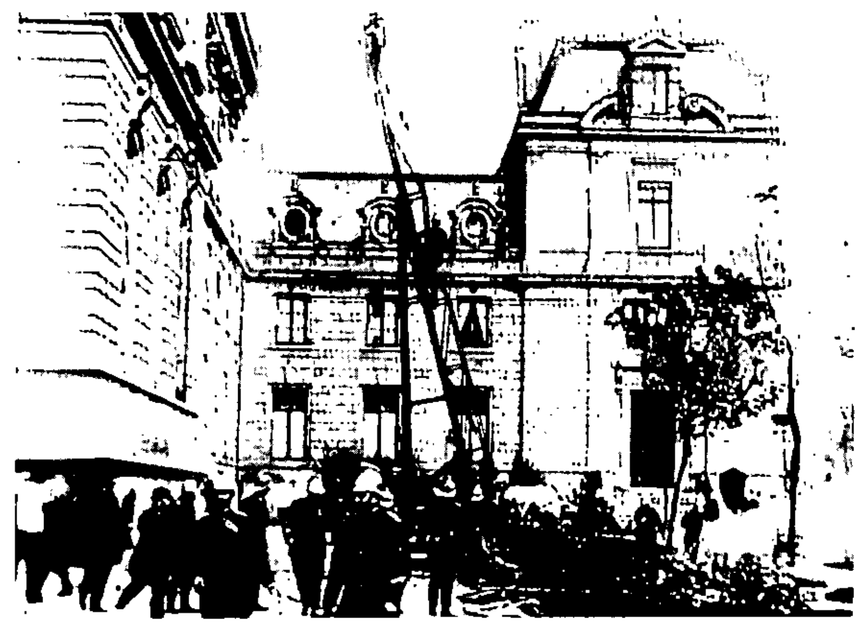
Faut-il détruire tous les films anciens parce qu'ils sont inflammables ?
Oui, c'est entendu, le celluloïd, matière première des films réalisés avant 1951, est un produit inflammable. Il brûle à Fahrenheit 220 ou, si l'on préfère les degrés centigrades, à 110° environ.
L'emploi de la pellicule sur celluloïd était jadis assez dangereux dans les salles où le film défilait au foyer d'un projecteur électrique à la température élevée. Si la bande s'immobilise, par accident, le spectateur la voit sur l'écran se décomposer et s'enflammer. Aussi M. Löbel pouvait-il écrire en 1912 :
« La nitro-cellulose employée à la fabrication du celluloïd est une substance voisine du coton poudre, et douée, comme cette dernière, d'une grande inflammabilité. Une bobine de films qui a pris feu est très difficile, sinon impossible, à éteindre. Les films en celluloïd ont produit beaucoup de catastrophes dans les salles, c'est pourquoi on cherche depuis longtemps à le remplacer par une autre substance non inflammable. C'est l'acéto-cellulose qui semble le mieux répondre à ce but : elle ne s'enflamme que très difficilement.
« Depuis un ou deux ans (1910 GS) on trouve dans le commerce des films non inflammables, mais ils n'ont pas encore trouvé grande application car l'acéto-cellulose se décompose avec le temps, les pellicules perdent leur souplesse et deviennent très cassantes. Elles sont hors d'usage quelques mois après leur fabrication. »
Il fallut plus de quarante ans pour que les pellicules d' « acétate » dites aussi « non flam » soient débarrassées de ces inconvénients et fabriquées industriellement en grandes quantités. Elles sont devenues après-guerre d'usage courant. Presque tous les pays, pour éviter les risques d'incendie, firent interdire progressivement, après 1951, l'usage de la pellicule sur celluloïd pour les projections dans les salles, puis pour le tournage des films et leur montage.
Ces mesures étaient sages et il serait fou de demander leur abrogation, bien que, depuis 1912, des dispositifs de sécurité dans les cabines des salles comme dans les laboratoires ayant beaucoup diminué les risques d'incendie, les « catastrophes » dont parlait M. Löbel soient devenues de plus en plus rares. Entre 1945 et 1951, les incendies de salles furent dans la majorité des cas causés non par le celluloïd mais par des courts-circuits ou par des fumeurs imprudents. Rappelons que le tragique incendie du Bazar de la Charité en 1897, où périrent 200 représentants de la haute aristocratie française, ne fut pas provoqué par une pellicule inflammable mais par une lampe à vapeur d'éther utilisée pour la projection, au lieu de l'électricité, alors peu répandue.
Cette catastrophe contribua à établir un préjugé tenace : il est dangereux de fréquenter les cinémas, moralement certes (voir censure), mais aussi physiquement (voir pompiers). Pourtant au cours de leurs 70 ans d'existence les salles obscures ont-elles, proportionnellement à leur clientèle, causé la mort de plus de personnes que les théâtres, les chemins de fer, les avions et l'automobile ?
Certains continuent de le penser, qui professent cette opinion : le celluloïd est une matière si dangereuse qu'il convient de détruire, en totalité, les négatifs et les copies positives des films « nitrate », donc anéantir toute la production cinématographique ancienne.
Cette mesure de sécurité est indispensable, argumentent les bons apôtres, parce que le film sur celluloïd se décompose tôt ou tard. Il est arrivé que des bobines de pellicule sur celluloïd s'enflamment spontanément et que soient ainsi détruits d'importants dépôts de négatifs ou de copies par des in-





« Les Quatre Cents farces du Diable », de Georges Méliès

cendies accompagnés d'explosions. Le celluloïd pouvant devenir dans certaines conditions incendiaire et explosif il convient donc d'interdire désormais dans tous les pays, la conservation, la possession, le transport, l'emploi dans les laboratoires, etc., des films « flam ». Tant pis donc si la production antérieure à 1951 se trouve aux 99 % détruite (comme celle d'avant 1914), puisque seront conservés en contretypes tous les films de valeur, avant que leurs négatifs et positifs originaux aient été livrés au bûcher, ou plus exactement à la fonte car il est avantageux de récupérer, avec le celluloïd des supports, l'argent des émulsions.
Il ne s'agit pas là de propos théoriques. Les grands principes de ces bons apôtres auraient depuis dix ans commencé à être mis en application dans plusieurs grandes cinémathèques, à l'Est comme à l'Ouest. Que la rigueur de ces mesures s'accentue, qu'une réglementation sévère soit établie et appliquée dans plusieurs grands pays, que cet « exemple » soit ensuite suivi sur la terre entière, et alors la fiction imaginée par Bradbury dans son « Fahrenheit 451 » deviendrait une réalité, non pour les livres, mais pour les films de la première moitié du XXe siècle. On menace donc l'art du film d'un « Fahrenheit 1951 » puisque toutes les œuvres antérieures à 1951 sont menacées de destruction.
Imaginons alors des équipes de pompiers, traquant les possesseurs impénitents de films anciens. Voyons-les, par les yeux de Truffaut, pénétrer dans un pavillon de banlieue, où le fondateur de la Cinémathèque Française aurait entreposé illégalement des films anciens. La brigade « Fahrenheit 1951 » déroule alors avec fureur les deux mille négatifs originaux de Lumière, trente copies de Méliès coloriées à la main, le « Napoléon » d'Abel Gance, le « Nosferatu » de Murnau, « Les Rapaces » de Stroheim, « La Chienne » de Renoir, « Le Ciel est à vous » de Grémillon, « Païsa » de Rossellini et vingt ou trente autres kilomètres de pellicules inflammables.
On verrait alors Henri Langlois et Mary Meerson monter sur cette accumulation de trésors, frotter paisiblement une allumette et périr sur ce bûcher de celluloïd où se trouveraient, notamment, les négatifs de la « Jeanne d'Arc » de Carl Dreyer. Leur martyre volontaire serait-il sans motifs ?
Non, car la destruction des films « flam » représenterait pour la culture, l'histoire, l'humanité, une catastrophe comparable à ce que fut la destruction des grandes bibliothèques grecques, latines, arabes ou chinoises par des envahisseurs barbares, musulmans, chrétiens ou mongols.
Aurait-on eu raison de détruire jadis tous les papyrus parce que se généralisait l'usage du parchemin ? Puis ensuite les parchemins parce que le papier avait été inventé ? Si l'on détruisait aujourd'hui tous les films « flam » pour les remplacer par des contretypes sur « non flam », ceux-ci pourraient être détruits à nouveau le jour où se généralisera l'image magnétique, dont les bandes pourront ensuite être anéanties au profit d'enregistrements audio-visuels sur fil métallique, etc.
Si l'opération « Fahrenheit 1951 » avait lieu, il serait utopique de penser que les films existants pourraient être en majorité contretypés. Cette opération ne pourrait être menée à bien en France que si l'on disposait de plusieurs milliards (anciens). Interdire la possession de films « flam » c'est condamner à la fonte des milliers de copies encore aujourd'hui existantes et presque tous les négatifs des films anciens.
Vers 1910, comme l'atteste le texte de M. Löbel, Eastman aux Etats-Unis et Pathé en France mirent dans le commerce les premières pellicules « non-flam ». Avant qu'on ne cache que leur fabrication n'était pas au point, dans plusieurs pays des réglementations de police furent préparées qui devaient rendre leur emploi obligatoire. Supposons que la pellicule « non-flam » ait alors été parfaitement mise au point et qu'on ait ordonné la destruction des films sur celluloïd. Prise vers 1920, une telle mesure aurait entraîné la disparition définitive de toute la production Lumière (sauf une douzaine de films célèbres), de tout Méliès (complètement oublié), de tout Feuillade (considéré comme un « épicier »), des « Mystères de New York » (ce « mauvais » roman feuilleton), de la presque totalité des Max Linder et des comiques européens ou américains, etc.
La perte aurait été incommensurable pour l'art du film comme pour l'histoire dans tous ses domaines, car les contemporains sont mauvais juges de la valeur artistique ou historique des films. Il en est ainsi dans d'autres domaines de l'art ou de la pensée. Combien connaissaient en 1900 les noms de Lautréamont et de Rimbaud, du Gréco et de Georges de La Tour ?
Les documents sur celluloïd constituent dès maintenant pour les historiens de la première moitié du XXe siècle, des documents plus précieux encore, à notre sens, que ceux sur papier. Ils n'ont pas seulement conservé certaines images — et depuis 1930, la voix — de certains personnages illustres, mais aussi l'aspect des rues, des habitations et de leur mobilier, des passants, des modes et des moyens de locomotion, des gestes et des mœurs, de la technique, etc. Les films parlants constituent un vivant conservatoire du langage parlé, de ses intonations, et de son vocabulaire, fort différent du vocabulaire écrit.
Tout historien doit, pour ses travaux, établir une stricte chronologie. La date d'un document sur pellicule deviendrait contestable si l'on détruisait les films « flam ». Elle pourra être établie d'une



« Les Pompiers », de Louis Lumière



« Abraham Lincoln », de D.W. Griffith

façon très exacte, si les documents originaux sont conservés car, entre 1895 et 1951, la composition physico-chimique de leur émulsion et de leur support a varié très fréquemment, presque d'année en année. L'étude de leur structure, systématiquement menée, permettra donc aux historiens de l'avenir de dater les films avec beaucoup plus de précision que le papier des manuscrits ou d'un document imprimé ne portant pas de millésime. Ainsi la découverte que tel négatif supposé de 1921 était de 1912 par exemple, pourra-t-il, en l'an 2066, revêtir un intérêt historique capital. Or, l'historien futur, qui ne pourrait plus recourir aux sources originales et devrait se contenter de contretypes, ne disposera plus d'un document datable avec autant de certitude.

Ces contretypes « non-flam » dureront-ils eux-mêmes autant que les originaux « flam » ? Ce n'est pas certain. Si la pellicule acétate n'est plus, comme en 1912 « hors d'usage quelques mois après sa fabrication », il n'est pas impossible que ses anciens défauts réapparaissent après un plus long délai, qu'après quinze ou vingt ans les contretypes soient menacés de destruction, alors que les originaux sur celluloïd pourront rester intacts.

Si par malheur l'acétate était condamné à plus ou moins brève échéance, il faudrait alors contretyper les contretypes, non pas une seule fois mais plusieurs. On s'est livré à de telles opérations successives pour les « Charlot » de 1914-1915 et l'on en connait le résultat : détériorées par de multiples contretypages, les images finissent par perdre toute finesse et par se réduire à des ombres.

Sacrifier les originaux pour ne conserver que des contretypes, c'est endommager gravement une œuvre d'art. Le cinéma étant un art plastique, les reproductions de ses œuvres détériorent obligatoirement les images dont elles ne peuvent garder les nuances et le grain fin. Détruire les copies des films muets c'est détruire du même coup certains effets alors en usage : virages-teintages des années 1910-1930, coloriages au pinceau ou au pochoir des années 1900-1920. Ainsi plusieurs séquences de « Way Down East » (Griffith 1921) perdent-elles une grande partie de leur valeur pour qui les voit contretypées en noir et blanc.

Le « Rip Van Winkle » de Georges Méliès paraissait à beaucoup un film sans grand intérêt jusqu'au jour où, pour l'inauguration de la Cinémathèque au Palais de Chaillot, fut présenté un contretype couleurs d'après une copie d'époque. Ce fut un émerveillement, encore que, selon Henri Langlois, les teintes originales aient été imparfaitement reproduites. Depuis 1945, où les Cinémathèques commencèrent ces expériences, des progrès considérables avaient pourtant été accomplis, dans ce domaine particulier.

Les reproductions couleurs de 1970 ou 1980 seront peut-être proches de la perfection. Mais pour qu'elles puissent exister il faut pouvoir conserver précieusement les originaux coloriés et non pas condamner au bûcher la seule copie existante de « Rip », sous prétexte qu'elle est inflammable. Qui accepterait un tel vandalisme ne devrait non plus regretter la disparition d'un tableau du XVe siècle, s'il avait été reproduit en 1866 par la chromolithographie, ou l'anéantissement de tel Vinci ou Michel-Ange s'il avait été en 1566 gravé sur cuivre.

Indispensables pour connaître l'art du cinéma, ses origines et son évolution, les films anciens le sont tout autant comme sources de l'Histoire (avec un H majuscule) dans toutes ses branches et disciplines. Certains historiens commencent à comprendre que pour eux, les sources filmées utilisables ne sauraient se réduire aux actualités et aux documentaires, genres où la mise en scène, donc la fiction, est loin d'être toujours absente.

La fiction, il faut insister là-dessus, est aussi une source historique de valeur. Connaîtrions-nous vraiment la Grèce et la Rome antiques, si nous refusions de considérer, parce que mensongers et fictifs, Homère, Virgile, Lucien de Samosate, Aristophane, Petrone, Plaute, etc. ? Pourquoi refuser une valeur historique hier à l' « Ane d'Or » d'Apulée, aujourd'hui au « Balthazar » de Robert Bresson ? Si l'on peut répéter comme un proverbe : « La Réalité dépasse la Fiction », c'est que la fiction exprime à sa façon bien souvent la réalité, une réalité plus proche de la vérité que les hagiographies des écrivains appointés par les Monarques ou les Pouvoirs.

Il y a trois siècles, Boileau et Racine devinrent les historiographes officiels de Louis XIV. Qui lit aujourd'hui leurs plates chroniques ? Les historiens en apprennent bien davantage sur le siècle du Roi-Soleil en étudiant les satires du premier et les tragédies du second qui traitaient pourtant des sujets empruntés à l'antiquité grecque ou biblique.

L'Histoire, dans sa conception moderne, ne se réduit plus à une chronique des faits et gestes des Souverains et Grands Capitaines. Peut-elle alors se contenter des seules sources officielles : épitaphes dithyrambiques, discours apologiques, lois et décrets, actes notariés, etc. Tous ces documents sont proches des actualités filmées officielles qui contiennent presque toujours une grande part de fiction, pis, de mensonges purs et simples.

Supposons que de nouvelles méthodes de sondages électroniques découvrent l'existence de chambres secrètes dans la grande Pyramide de Cheops et que, les anciens Egyptiens ayant inventé le cinéma, on y trouve demain des films parlants, tout à fait intacts et prêts à la projection...

Quel serait alors le souhait de l'histo-



« Les Mystères de New York », de Louis Gasnier



« Nosferatu le vampire », de F. W. Murnau

rien moderne ? Pouvoir tenir en main une collection des actualités pharaoniques ou bien un long métrage de fiction ? Ces actualités ne contiendraient vraisemblablement que les discours officiels de Cheops, de ses grands prêtres et de ses ministres. Elles apprendraient peu de choses que nous ne connaissions déjà par les inscriptions hiéroglyphiques.

Mais quelle aubaine si l'on trouvait au lieu de ces films officiels l'équivalent de notre pire long métrage commercial. Que n'apprendrait-on alors sur la vie et le langage en Egypte il y a près de 6 000 ans, sous la IVe dynastie. Toute notre conception de l'Histoire antique pourrait en être bouleversée.

Ce qui nous paraît démontrer par l'absurde que tout film de fiction constitue à échéance plus ou moins lointaine une source très précieuse pour les historiens de toutes les disciplines. N'en a-t-il pas été de même pour les imprimés ? Cela put paraître un fétichisme maniaque que d'imposer à la Bibliothèque Nationale, par l'effet du dépôt légal, la conservation d'obscures feuilles de chou provinciales, jusqu'au jour où l'on découvrit dans l'une d'elles des écrits inconnus de Rimbaud — ce qui est un exemple entre mille.

Oui, mais le celluloïd peut prendre feu. Le papier aussi — il faudrait donc brûler tous les livres après en avoir établi des copies sur micro-films « non-flam ». Oui, mais le celluloïd peut, dans certaines conditions, devenir explosif. Comme l'essence de pétrole, considérée comme si dangereuse il y a cent ans qu'on la brûlait sitôt après avoir fabriqué le pétrole lampant.

Les cigarettes causent infiniment plus d'incendies que les pellicules « flam ». Il faut donc interdire l'usage du tabac qui, provoquant aussi les cancers du poumon, compte ses victimes par millions. Interdisons aussi l'automobile (sans parler du chemin de fer et de l'avion) qui tue, en un jour, plus de personnes que le film « flam » n'en a tuées en un demi-siècle. Après l'interdiction de transporter les films anciens interdisons plus rigoureusement encore les gaz toxiques, transportés en « gazoduc » ou en bonbonnes, qui rendent, paraît-il, certains services aux cuisinières et aux campeurs, mais qui causent chaque année des milliers de morts par explosion, asphyxie et incendie. Laissons de côté la radioactivité, l'atome, les armes à feu, les explosifs conventionnels ou non, pour ne pas verser dans la politique.

Oui, il faut sauver des millions de vies par une vigoureuse campagne qui doit immédiatement se développer pour obtenir très vite l'interdiction absolue des « Gitanes » avec ou sans filtre, de la S.N.C.F., de la Régie Renault, du « Butagaz », « Propagaz » et de cet « Esso » qui met dans votre moteur un tigre mangeur d'hommes. Détruisons toutes les machines, causes d'innombrables accidents du travail, et aussi la Tour Eiffel qui tue (par le suicide), tous les H.L.M. et autres édifices élevés puisqu'en en tombant on peut se fracasser le crâne. Une fois disparus tous ces dangers publics (et dix ou vingt autres) il deviendra alors, mais alors seulement, indispensable d'interdire aux laboratoires l'utilisation de films inflammables, mais non pas leur dépôt dans des « blockhaus » aménagés suivant les plus strictes règles de sécurité, loin de toute agglomération.

Un film sur celluloïd peut, suivant certains experts, se conserver indéfiniment dans des conditions hygrométriques et thermométriques à définir scientifiquement. D'autres estiment que leur décomposition est tôt ou tard inévitable. Qui a raison ?

On était persuadé en 1927, un texte de René Clair en témoigne, que « la gélatine se détachant du support », un film ne pouvait avoir qu'une vie très éphémère. Pourtant les négatifs Lumière de 1897 étaient en 1927 toujours intacts. Ils le sont toujours en 1966. Le seront-ils en 2066 ou en 3066 ? C'est très probable, car dans les années à venir la majorité des hommes et des gouvernements ayant enfin compris la valeur irremplaçable des archives cinématographiques, il se sera créé un corps de spécialistes qui sauront conserver et restaurer les films avec autant de soins et de succès que les tableaux.

Déjà un Français a mis au point, et fait breveter, un procédé aussi simple qu'économique pour ignifuger une bobine de « flam », pour la rendre aussi peu inflammable qu'une bobine de « non flam ». Demain on trouvera sans doute des procédés infaillibles pour stabiliser et restaurer les pellicules menacées par la décomposition chimique. Les dangers de celle-ci, qui sont réels, certains « experts » les exagérèrent jadis. Ainsi après avoir prélevé quelques images d'un film ancien, une grande cinémathèque étrangère aurait, sur l'avis d'un « spécialiste » (suivant M. James Card, conservateur de l'Eastman House de Rochester) estimé que telle ou telle copie n'avait plus que quelques mois à vivre. Par chance, elles furent cédées à des cinémathèques étrangères. Les condamnées se portent toujours à merveille dix ans après le verdict d'un « expert » auquel elles ont toutes les chances de survivre. Pour toutes ces excellentes raisons, en France, les dirigeants de cinémathèques et les pouvoirs publics estiment qu'il ne faut pas détruire les films sur celluloïd, mais bien les conserver.

Dans un délai proche, le cinéma étant partout devenu, comme la littérature, matière d'enseignement dans les écoles, lycées et universités, chaque enfant saura que détruire les originaux des anciens films aurait été « brûler le Louvre » et commettre un crime contre l'esprit et la culture, même et surtout s'il avait été perpétré par les pompiers bureaucratisés d'un « Fahrenheit 1951 ». — Georges SADOUL.

L'auteur, les masques l'autre

FAHRENHEIT 451 (FAHRENHEIT 451) Film anglais en technicolor de François Truffaut. **Scénario :** François Truffaut et Jean-Louis Richard, d'après le roman de Ray Bradbury. **Dialogues additionnels :** David Rudkin et Helen Scott. **Images :** Nicholas Roeg. **Caméraman :** Alex Thomson. **Musique :** Bernard Herrmann. **Collaboration artistique :** Tony Walton et Yvonne Blake. **Décors :** Syd Cain. **Costumes :** Tony Walton. **Assistante de Truffaut :** Suzanne Schiffman. **Assistant réalisateur :** Bryan Coates. **Effets spé. :** Bowie Films LTD, Rank Films. Processing Division Charles Staffel. **Son :** Bob McPhee et Gordon McCallum. **Montage :** Thom Noble. **Interprétation :** Oskar Werner (Montag), Julie Christie (Linda et Clarisse), Cyril Cusack (Le capitaine), Anton Diffring (Fabian), Jeremy Spenser (L'Homme à la pomme), Bee Duffell (La « Old Lady » qui se fait brûler), Gillian Lewis (La speakerine à la TV), Anne Bell (Doris), Caroline Hunt (Helen), Anna Palk (Jackie), Roma Milne (La voisine), Arthur Cox et Eric Mason (Le premier et le deuxième infirmier), Noel Davis et Donald Pickering (Le premier et le deuxième speaker TV), Michael Mundell (Elève Stoneman), Chris Williams (Elève Black), Gillian Aldam (La judoka TV), Edward Kaye (Le judoka TV), Mark Lester et Kevin Elder (Le premier et le deuxième petit garçon), Joan Francis (La téléphoniste du bar), Tom Watson (Le sergent instructeur) ; et les hommes livres : Alex Scott (Vie de Henry Brulard), Dennis Gilmore (Les chroniques martiennes), Fred Cox et Frank Cox (Orgueil et Préjugé), Michael Balfour (Le Prince, de Machiavel), Judith Drynan (Les Dialogues, de Platon), David Glover (Les aventures de M. Pickwick), Yvonne Blake (La question juive), John Rae (Weir of Herminston), Earl Younger (Le neveu de Weir of Herminston). **Dir. de production :** Ian Lewis. **Producteur Ex. :** Lewis M. Allen et Jane C. Nusbaum. **Prod. associé :** Mickey Delamar. **Production :** Vineyard Films LTD, 1966. **Distribution :** Universal. **Durée :** 1 h 50 mn.

« Fahrenheit » est d'abord une suite de refus ; celui, par exemple, le plus évident mais non le plus catégorique, des règles du jeu de la science-fiction ou du fantastique ; refus de toute facilité, à commencer par les commodités d'expression les plus couramment admises, par les moteurs dramatiques les plus élémentaires : parmi les grands absents de « Fahrenheit » il y a l'amour, et tous les grands sentiments, toutes les émotions profondes sauf une, et ce n'est pas au hasard qu'est due cette exception, la peur.

Il faut s'étonner de cette ascèse, de cette pénurie de motivations psychologiques et de mobiles dramatiques, trop systématique pour n'être pas l'effet d'un parti pris, trop flagrante pour n'être pas le principe même du film. Le premier résultat de ce principe privatif — qui réduit les personnages à leur plus simple expression théorique, leur refusant toute épaisseur et complexité, comme il réduit le déroulement dramatique du film à un pur enchaînement logique de causes et d'effets, — est d'interdire tout échange, commerce, langage autre que strictement fonctionnel et utilitaire entre les personnages : de vider le dialogue de toute substance, de tout espace dramatique où pourraient se tramer fictions et rêves, d'interdire aux mots d'être porteurs de mystère, de les contenir au contraire dans leur sens prosaïque, utile. Aussi le dialogue de « Fahrenheit » ne redoute-t-il pas la banalité ni la platitude : il informe, mais se garde de former lien entre les personnages, d'ancrer leur réalité ou leur crédibilité, de fonder, au-delà de leurs actes, leur existence. Les héros de « Fahrenheit » sont bannis du langage, ils n'ont pas le recours de la fuite dans les mots, l'aide de la confession ou de l'explication : aussi bien, ce sont des morts en sursis, ils ont le statut d'ombres, d'images, de contours sans chairs vives. La privation du langage est privation de réalité, et telle est la première gageure de « Fahrenheit » : filmer ces héros anti-héros, donner juste assez de présence à ces fantômes, mais pas trop, tenir ces zombies sans cesse à la lisière de l'être et du néant, dans un intermonde d'apparences fuyantes, privés des moindres repères et ressorts, âmes errantes, idées de personnages plutôt que personnages vraiment. Demi-mesure, subtilité à quoi le cinéma répugne et où il ne s'aventure guère : la pente naturelle de l'image et du son est vers le trop de réalité. Renoncer aux richesses et conforts de la parole, c'est du même coup réduire l'image à son squelette et amputer le cinéma d'une part vivante et vitale de lui-même. Défi presque absurde, et d'autant plus beau. Filmer la mort des mots, leur dérisoire tourbillon crépusculaire après leurs sanglants embrasements, paroles de cendre volant dans des bouches de fantômes, c'était demander au cinéma presque l'impossible, le contraindre à une abstraction contre nature : désincarner ses personnages au lieu de les incarner, renoncer avec le langage à la réalité même de l'image, se priver en même temps que du renfort des mots, de tout ce qu'ils abritent et où d'ordinaire le cinéma puise sa substance : drames, espoirs, fictions, intrigues, rêves...

De même que les héros de « Fahrenheit » sont hors du temps du langage, de même la fiction du film est hors du temps des romans. Montag ou Linda, le Capitaine ou Clarisse sont des « personnages » si l'on veut, mais venant après les derniers personnages, après les derniers héros de romans ou de fables ; de même la fiction de « Fahrenheit » est-elle étrangère, venant après, à toute fiction, drame, intrigue ou culture. C'est le second défi de « Fahrenheit » : supposer que table rase soit faite de tout ce qui précisément fondait les films, personnages, fictions, langages, codes dramatiques.

Cette table rase toute théorique, mais constitutive du principe même du film, cette abstraction de départ, gageure et obstacle, ne pouvait qu'obliger Truffaut metteur en scène à une totale naïveté, une totale confiance en l'image, seule et nue, d'une part, en la logique et le bon sens d'autre part : il s'agissait de faire parler — comme pour la première fois — des personnages dépossédés du langage, de nouer entre eux des rapports neufs et innocents de toute référence dramatique, de leur mettre comme pour la première fois un livre entre les mains, une page sous les yeux, il fallait leur faire découvrir en même temps les livres, le langage et la vie. « Fahrenheit » est bien l'histoire d'une création à partir du néant : jusqu'aux dernières images, Montag et Clarisse, Montag et Linda ne s'aiment pas, ils ne peuvent pas s'aimer sans langage, pas plus qu'ils ne peuvent exister. A la fin de « Fahrenheit », ils récupèrent une part de culture, c'est-à-dire la possibilité même de se comprendre, de se connaître, d'aimer. Tous les autres films commencent là. Mais la beauté sévère de « Fahrenheit » ne laisse pas place à cet espoir : la gestation difficile du premier homme et de la première femme n'aura d'éclosion que dans la folie — dans l'aliénation de la culture.

« Fahrenheit » est fait tout entier de tels aller-retour d'un extrême à l'autre : de la nature à la culture, du narcissisme à l'altérité, du familier à l'étranger, de l'innocence à la perversité ; il a pu sembler le film le moins personnel de Truffaut : c'est pourtant (et peut-être par là-même) celui qui nous renseigne le mieux sur sa démarche créatrice : cet étrange besoin d'accumuler les obstacles, de tenir des paris stupides, de ménager, avant même que de faire le film et justement pour le mieux faire, toutes les impossibilités, cette rage à partir du plus loin pour aboutir au plus proche, cette belle rage à priver le cinéma de ses plus communs atouts pour exiger de lui de plus grands miracles, ce courage exemplaire à chercher la plus grande difficulté n'ont peut-être d'autre secret, d'autre mobile que la peur, cette peur sacrée de décevoir l'autre, et d'abord cet autre le plus exigeant qu'est chacun à soi-même.

Jean-Louis COMOLLI.

Le paradoxe de la communication

S'éloignant à jamais de la solitude et de la dérision des héros tragiques, ces « salauds », « Fahrenheit » est le film de

la communication dans ses aspects contradictoires. Trahison ou rencontre, image ou écriture, parole ou silence, le film se transmet à l'intérieur de lui-même, en vase clos. Pour la première fois chez Truffaut, tout est refusé au spectateur habituel. Dans la guerre on s'efforce de communiquer avec les siens, et non pas avec l'ennemi : ici le spectateur. « Fahrenheit » est un spectacle, et la communication y est intérieure.
Mais c'est aussi un film intime comme le chemin sensible que gravit le héros Montag. Venu des basses sphères de la Mécanique, arraché à un ordre et livré à un désordre, il souffre pour passer l'octroi et pour transmettre le message. La culture est une ascèse. Puisque le sujet du film est la communication, il ne communique pas avec le spectateur, puisqu'un des thèmes du film est le message, il faut supposer qu'il ne livrera pas de message. « Fahrenheit » est un film lent comme la lecture d'un texte étrange qui s'éclaircit à la mesure de sa communication même, de ce tissu de communications, de cette lutte contre les mots dans le dialogue répété avec l'inconvenance qui s'achève de l'autre côté du pont, au royaume des maudits, au pays de la Vigilance.
Film-spectacle et film intime, « Fahrenheit » peut-il être les deux ensemble ? Tout y est caché dans la forme et cependant ce « tout » est intime puisqu'il s'agit à la limite de communion dans la matière elle-même. Le feu est la frontière extrême de la communication : il souffle aux mots leur dernière impulsion (message ou mensonge) en les faisant disparaître lentement et merveilleusement de l'Etendue. Ils n'ont plus alors pour refuge que la Pensée ou la Parole. Le feu efface la figuration sensible des mots mais la mémoire garde en elle ce que la matière a perdu. Cette mémoire injustement sélective est-elle un clin d'œil aux excès de la spécialisation ou le signe d'une nostalgie de l'honnête homme ? Le temps perdu de la Culture accuse-t-il d'imposture l'image et la communication visuelle ? Non, car les fous récitant leur livre dans leur camp retranché, en faisant les cent pas devant la caméra, sont ridicules autant que le chef des pompiers, son second muet ou Madame Montag. C'est peut-être que la Civilisation est foutue et que les tourments de la vieille (Jeanne) dame mourant dignement dans le bûcher de sa culture indiquent un autre monde, comme la fuite de Léaud dans « Les Quatre Cents Coups » et la découverte de la Mer : un pays que l'on ne montre qu'à la fin comme le signe d'une espérance.
On attendait un film didactique, à la rigueur un pamphlet, ce qui est contraire à l'esthétique de Truffaut. « Fahrenheit » est un film désespéré comme « Pierrot le fou » mais avec en' plus une sorte de froideur formelle comme si le vertige d'un autre temps, d'un autre pays, d'une autre langue et de la couleur avait donné au fils de Jean Renoir le sentiment d'une trahison. Henri Adam écrivait l'autre jour de New York : « Ford n'est peut-être pas mal, mais je viens de revoir « Jules et Jim » : Truffaut le grand ! » Il sera sans doute déçu par une première vision de « Fahrenheit », tourné dans sa langue et dans un pays imaginaire qui ressemble fort au sien. Retrouvera-t-il la tendresse et la musique de Truffaut ? Il faut prêter attention au regard de Julie Christie lorsque, retrouvant Montag, elle le quitte pour aller au pays des fils du Verbe. C'est là le refuge de toute une sensibilité bafouée par la couleur et la raideur du vaisseau rouge des pompiers.
Ici donc finit la communication mais le charme reste au delà du classicisme et ressort grandi de l'essai d'une dureté inhabituelle. « Fahrenheit » est un film cruellement beau : c'est le film de l'échec, de la vanité et de l'insatisfaction. Parce que la Culture ne peut pas avoir de refuge hors de l'Histoire, « Fahrenheit » est le film de la communication perdue ou du moins ébranlée. Le petit garçon va-t-il se rappeler le texte appris de la bouche de son grand-père mourant ? Il hésite. Les mots reviennent. On est rassuré — mais qu'à demi — sur le sort de la Culture. — Paul-Louis MARTIN.

La chute au plafond

« Fahrenheit » est un film en trop. Trop brûlant ou trop froid, trop réaliste ou trop irréaliste, trop distancié ou trop le contraire, et trop anglais, bien sûr, ou trop français, c'est selon. Que faire de « Fahrenheit » ? Je suggère, d'abord, évidemment : le voir. Puis je renvoie à Comolli qui expose, ci-dessus, les idées-force de la question, à quoi j'ajoute, à titre de complément, ces remarques.
Pour commencer : il est beau que ce soit là un film exécuté à l'arraché. Je veux dire, d'abord, arraché à des circonstances, à un climat (commercial, notamment) qui ne s'y prêtaient guère, et ensuite, quant à l'histoire elle-même, arraché à la parabole maigrelette de Bradbury, où une forme datant du déluge noyait constamment le feu potentiel des événements. C'est là le Grand Œuvre de Truffaut que d'avoir réussi le survoltage du film, de gros détails en petits détails, nourrissants, fécondants, eux-mêmes arrachés à l'air de notre temps, et de quelques autres temps de la pré ou de la posthistoire.
Ainsi, de manutentions en manipulations, défi après défi, patiemment élaborés, concoctés, Truffaut se fait artisan, architecte et artiste, sorte de Lenôtre anglo-japonais qui introduirait dans les jardins à la française les bifurcations borgésiennes, ou Boulle du montage qui aurait appris la marqueterie chez Hitchcock pour mieux dissimuler ses secrets à tiroirs. Et puisqu'Hitchcock y a, ombre dont certains nourrissent leurs doutes, rappelons que, de vieille tradition, le compagnon, avant d'entreprendre son chef-d'œuvre, doit se choisir un patron, maître spirituel et maître praticien, qui l'initiera à quelques trouvailles et secrets de métier, à charge pour l'élève, dans l'exécution de son œuvre de maîtrise, de les respecter et les outrepasser pour en tirer quelque chose d'autre.
Que notre compagnon, pour réaliser son chef-d'œuvre, ait dû faire un tour de France qui se termina en Grande-Bretagne, voilà sans doute une entorse à l'usage que lui reprocheront les puristes, mais la chose peut se justifier si l'on songe que nos deux pays, de la guerre de Cent ans à l'Entente Cordiale, furent des royaumes étroitement unis, même si la flamboyante Jeanne d'Arc reste entre nous la preuve de quelques divergences. Mais celles-ci furent-elles si grandes ? N'oublions pas que toute l'intelligentsia française du temps, laïque ou religieuse, collabora à l'élimination de l'étrange druidesse, dangereuse femme-livre qui, jusqu'au procès inclus, ne cessa de révéler une science fort incongrue. Et, pour en revenir à l'Angleterre d'aujourd'hui, ou de demain, remarquons que, du fait que le film se déroule en pays anglo-saxon (et cela vérifie la justesse de l'autre idée de Truffaut qui était de le faire en Amérique), sa signification se trouve renforcée. Car nous ne pouvons manquer de ressentir le contraste qui s'établit entre le totalitarisme y décrit et ce que nous savons des mœurs profondément démocratiques de ces pays-là. C'est d'ailleurs le même contraste qui renforçait encore l'admirable « 1984 » de George Orwell, sans oublier le récent « It Happened Here ».
Si de contraste je passe à contradiction, je mets dès lors l'accent sur le fait que, plus généralement, toute l'œuvre de Truffaut implique ou utilise un renversement des normes. Ainsi, on peut penser que Truffaut fut d'emblée très excité par la possibilité de réaliser dans son film des inversions réjouissantes du type : « Maman ! Les pompiers ! Va y avoir le feu ! » Et cela répond profondément à son mode de création qui est de type, pourrait-on dire, dyslexique : cette façon de transcrire le monde comme si l'autre côté du miroir, c'était ici même, et qu'on remarque dans l'écriture ou le dessin de certains enfants, ou dans des réflexions du type : « Maman ! y a un trou au plafond ! attention de pas tomber dedans ! »
Signalons ici que « Jules et Jim », des petites aux grandes choses (à commencer par Jeanne s'habillant en Jules) était tout fait de figures, positions, situations qui subissaient des inversions formelles de ce type. Or, dans sa genèse même, « Fahrenheit » provient bien d'une suite de renversements, puisqu'il est le fait d'un contempteur de

la S.F. qui est parti d'un principe S.F. pour réaliser, de façon anti S.F., un film qui rejoint finalement la S.F. (heureuse suite : la balle à chaque fois lancée heurte le mur de glace de la réflexion où elle trouve les raisons de son rebond). On peut aussi vérifier dans le destin de l'œuvre que le monde vient à elle sur le mode où elle-même va au monde : celui de l'inversion spéculaire. Ainsi, il a suffit que Truffaut fasse apparaître des gardes noirs qui incendient de droite à gauche pour qu'une autre civilisation le contredise chromatiquement et directionnellement en instaurant les gardes rouges. Cela nous permet aussi de vérifier à quel point la réalité est plus pauvre que la fiction puisque l'opposition noir-rouge créée par Truffaut est infiniment plus riche que le ton sur ton rouge-rouge obtenu par Mao. Entre les deux, l'opposition brun-rouge des hitlériens de naguère réalisait un mariage de couleurs à tout prendre passable.

Par ailleurs, de même que le « Comment Savoir » de Jutra (qui, avec « A tout prendre », fit ses « 400 coups »), « Fahrenheit » est lui aussi un film didactique, également sur l'enseignement : tous deux ont pour but de montrer comment peut se prolonger la culture : au-delà des livres, chez Jutra, par l'électronique — d'où les machines-livres ; en deçà des livres, chez Truffaut, par la mémoire — d'où les Hommes-livres. Dans les deux cas : A PARTIR des livres. Ici nous saisissons tout l'écart qu'il y a entre ces hommes-livres à la Truffaut et ces autres hommes-livres (bardes, sorciers ou magisters) que furent (ou sont, dans certains mondes parallèles) ceux qui, dans une civilisation sans écritures, recevaient oralement et transmettaient de même le savoir de leur peuple. La différence est que ces hommes d'un temps prélivresque pouvaient assimiler TOUT le savoir de leur civilisation, tandis que les post-livresques (comment pourrait-on TOUT retenir de ce que le livre a transmis ? Comment pourrait-on ignorer ou oublier désormais le mode de transmission livresque ?) ne peuvent en retenir qu'un fragment, obligatoirement hérité du papier imprimé. Cela pour répondre à une fausse information récemment diffusée.

Autre point : « Fahrenheit » est également, quoique lointainement, autobiographique, qui raconte, comme « Young Cassidy » (voir numéro Ford) l'accession à la culture de gens qui en ont été éjectés. La différence est que, dans l'Angleterre de O'Casey ou la France de 66, ils en sont éjectés par une Elite pro-culture, tandis que dans l'Angleterre de 451 ils le sont par une Elite anti-culture. De toute façon, le résultat est le même et la lutte se situe sur le même plan. De toute façon, face aux élites qui partout et toujours ont la prétention de faire la loi, c'est le peuple qui (décidant de rejeter ce qu'on veut lui faire conserver ou de conserver ce qu'on veut lui faire rejeter) incarne la résistance de l'Esprit.

Et maintenant, comment se situe « Fahrenheit » par rapport au cinéma ? C'est dur à expliquer. Disons que, à la jonction de l'esprit d'enfance et de l'intellectualisme débridé, Truffaut a réalisé un jeu de construction que cheville la logique imparable d'une rêverie parallèle, et qui réussit à paumer les tenants du classicisme et du modernisme, du réalisme et du fantastique, de l'ancien et du nouveau cinéma. Un film de toute façon aberrant par rapport aux normes répertoriées. Pourtant, elles y sont, les normes, et chacune respecte la règle de son jeu. Il n'empêche : on se dit toujours que quelque chose cloche. Et c'est vrai, à ceci près que TOUT cloche. Mais on ne peut illustrer cela que par une autre histoire de S.F. Celle de l'homme qui, pour accomplir un long voyage, se fait désintégrer ici puis réintégrer là-bas. Or, là-bas, c'est bien le même homme qu'on obtient, dont la machine a fort bien recomposé les atomes, sauf que, l'opération s'étant effectuée sur le mode du reflet, c'est un homme en quelque sorte inversé. En somme : à ce détail près qu'il est autre, c'est le même. Ainsi de « Fahrenheit » qui vous permet toujours de répondre, quoi qu'on vous en dise : Oui, vous avez raison, sauf que vous avez tort. — Michel DELAHAYE.

Le vieil homme indigne

IKIRU (VIVRE) Film japonais de Kurosawa Akira. **Scénario :** Kurosawa Akira, Hashimoto Shinobu et Oguni Hideo. **Images :** Nakai Asakazu. **Musique :** Hayasaka Fumio. **Décors :** Matsuyama Takashi. **Interprétation :** Shimura Takashi (Watanabe Kanji), Kaneko Nobuo (Mitsuo, le fils de Watanabe), Seki Kyoto (l'épouse de Mitsuo), Urabe Kumeko (Tatsu), Odagiri Miki (Odagiri Toyo), Fujiwara Kamatari (Ono), Chiaki Minoru (Noguchi), Tanaka Haruo (Sakai), Hidari Bokuzen (Obara), Nakamura Nobuo (l'adjoint du maire), Abe Kusuo (le conseiller municipal), Shimizu Masao (le docteur), Kimura Isao (l'assistant du docteur), Tanami Yatsuko (l'hôtesse de bar), Ito Yunosuke (le romancier). **Production :** Toho, 1952. **Distribution :** Studio 43. **Durée :** 2 h 23 mn.

« Que feriez-vous s'il ne vous restait plus que six mois à vivre ? » — voilà un postulat dont l'humanisme est pour le moins suranné, avec quelque chose d'héroïquement tolstoïen, que Kurosawa prend comme point de départ dans « Vivre ». Mais le film en soi est, au contraire, très moderne de par sa puissance d'émotion et sa peinture réaliste. Le cinéaste représente un vieux petit fonctionnaire, imbécile et ridicule, qui nous fera assister, à notre étonnement, à son ascension inéluctable, au passage du bouffon au grave, de « la momie » à « l'être vivant ». Ce film nous montre comment cet homme banal arrive pratiquement à se conquérir lui-même et à se consacrer à une activité sociale et humanitaire, bref, à devenir un héros. « Vivre » marque la véritable naissance du héros de Kurosawa, portrait d'un « samouraï » romantique, d'un « révolutionnaire individualiste ».

La première image du film est la radiographie d'un estomac rongé par un cancer. Cette étude du destin dramatique d'un homme dans « Vivre » comporte deux parties, face et pile d'une même réalité, double enquête sur la vie et la mort d'un homme et sur la vie de ceux qui l'ont vu vivre et mourir, narration constituée d'une peinture satirique et d'une peinture dramatique indissociables l'une de l'autre, comme, sa mort en étant le miroir magique, le trompe-l'œil de la boîte à malices d'un illusionniste. Autant dire qu'il y a deux films en un, anecdotiquement séparés par la mort de Watanabe Kanji (c'est le nom du héros), mais plus subtilement s'éclairant l'un l'autre. Le premier film remplit le postulat qui n'est pas en fait le vrai centre d'intérêt de « Vivre ». Il fait en effet le portrait d'un « vieil homme indigne » : rejeté par l'ingratitude et l'incompréhension des siens, troublant sans vergogne, sous une allure soumise et têtue, la somnolence bienheureuse de bureaucrates apathiques, indigne dans sa détresse même, aux yeux des autres comme aux siens. Quand le héros semble s'être fortifié au plus fort de sa mission, le récit s'arrête et nous assistons à ce qui semble être la conclusion, le panégyrique de Watanabe, mais un second film s'en dégage insidieusement, étayé par d'incessants flash-backs, qui nous fait assister avec une acuité extraordinaire à la veillée funèbre des collègues de bureau dont la véritable peinture réaliste commence : si, à travers les souvenirs, les témoignages et les arguties de ces hommes, l'itinéraire de Watanabe semble se préciser, il se produit — et c'est là le jeu de l'illusionniste — un renversement d'éclairage et c'est, du mort, le regard glacé de la photo déposé sur l'autel qui s'ouvre fixement, en spectateur juge, sur le spectacle misérable de ces hommes mesquins qui laissent apparaître d'eux, la discrétion servile les abandonnant et l'ivresse les gagnant, l'image impitoyable, caricature d'humanité, que Kurosawa n'a pas voulu donner en alternance avec le drame de Watanabe vivant, mais avec l'image distanciée et hors du temps de Watanabe mort. Le premier film ne pourrait être qu'un mélodrame social, mais le second, dans cette chapelle troublée par le gémissement du cœur des femmes et les propos oiseux des fonctionnaires, est la représentation transposée des « Bas-Fonds » d'une petite humanité. Ainsi s'agrandit, par un flashback très original dont la nécessité n'est pas de rendre présent le passé, mais de rendre encore plus présent le présent, la distance entre celui dont on se souvient (le héros) et ceux qui s'en souviennent (les fonctionnaires).

On peut accepter ou non l'éthique de

Kurosawa, mais l'intérêt de « Vivre » est l'art et la force avec lesquels le cinéaste a su faire passer l'émotion.
YAMADA Koichi.

Les ailes grisées

THE BLUE MAX (LE CREPUSCULE DES AIGLES) Film anglais en deluxecolor et cinémascope de John Guillermin. **Scénario** : Gerard Hanley, David Pursall, Jack Seddon, d'après le roman de Jack D. Hunter, adapté par Ben Barzman et Basilio Frondhina. **Images** : Douglas Slocombe. **Musique** : Jerry Goldsmith. **Décors** : Wilfrid Shingleton et Fred Carter. **Costumes** : Elsa Fennell. **Caméraman** : Chic Waterson. **Assistant** : Jack Causey. **Cons. Tech.** : Air Comm. Allen Wheeler. **Liaison aérienne** : Johnny Maher. **Liaison avec l'armée** : Lt. Col. William O'Kelly. **Effets spé.** : Karl Baumgartner, Maurice Ayres et Ron Ballinger. **Directeur second unit** : Tony Squire. **Assistant 2nd Unit** : Derek Cracknell. **Images 2nd Unit** : Sketts Kelly. **Montage** : Max Benedict. **Interprétation** : George Peppard (Bruno Stachel), James Mason (Comte von Klugermann), Ursula Andress (Comtesse Kaeti), Jeremy Kemp (Willi von Klugermann), Karl Michael Vogler (Heidemann), Loni von Friedl (Elfi Heidemann), Anton Diffring (Holbach), Peter Woodthorpe (Rupp), Harry Towb (Kettering), Derek Newark (Ziegel), Derren Nesbitt (Fabian), Friedrich Ledebur (Maréchal von Lenndorf), Roger Ostime (Le Prince royal), Hugo Schuster (Hans), Tim Parkes, Ian Kingsley, Ray Browne (Le 1er, le 2e, le 3e pilote), Carl Schell (Richthofen), **Producteurs** : René Dupont, Elmo Williams. **Production** : Christian Ferry, 20th Century Fox, 1966. **Distribution** : Fox. **Durée** : 2 h 30 mn.

La nostalgie des vieux tacots a du bon, qui remet au jour des aventures anciennes. Ne disons rien du triste enfant d'Edwards (« La grande course... » critiqué par Robert Bresson (No 179), mais redisons que dans « Les Merveilleux Fous... » il y avait au moins les avions : seuls les anges ont du zèle. Zèle brisé en l'occurrence par les minus qui avaient écrit et filmé ça en se fichant du tiers comme d'Icare, mais voici heureusement « The Blue Max », où tout est fait et bien fait sur de vraies histoires d'avions, même s'il faut se faire aussi Ursula Andress et undressed dans un rôle de cheveu sur la soupe, heureusement coupé en quatre scènes point trop longues. Bien sûr, tous ceux qui ont aimé les aérofilms d'Howard resteront sur leur nostalgie, mais nous n'irons pas leur retourner le couteau dans l'Hawks en faisant des comparaisons indues. Il reste que le film a du ton, et que s'il n'est pas « d'auteur » du moins le travail en hauteur de la « second unit » donne au film une solide unité seconde. Il lui arrive même de soutenir la comparaison avec l'impressionnant (et imbattable sur l'ampleur des moyens) « Wings » de Wellmann, dont il reprend d'ailleurs quelques scènes, dont celle de la saucisse grillée. Quant aux détails historico-techniques, le film (déjà tiré d'un roman astucieux et documenté) a sûrement fait l'objet, vu sa précision, d'une surdocumentation tirée des anciens, des vieilles tiges aux Alte Adler.

A part ça, deux astuces, quant au choix du terrain, permettaient de s'en tirer au mieux. 1o L'époque. Choisir 1918 (après un beau générique qui va des rares avions de 16 jusqu'au trafic de 18) c'était s'adjuger des avions, d'une part plus faciles à reconstituer et à faire voler, de l'autre, assez antiques pour charmer et assez modernes pour ne pas dépayser la génération des Migs et autres Mirages. De toute façon, l'année d'avant, les Américains n'étaient pas encore là et la mise en scène des événements pas au point. Signalons pourtant que certains réalisateurs très indépendants n'avaient pas attendu les sammies, et que le 5 octobre 1914, Franz, pilote (au physique, le Terence Stamp de l'époque), et Quénault (depuis, décédé), mitrailleur, livraient et gagnaient le premier combat aérien du monde, à bord d'un Voisin (le moteur derrière l'aile et l'aile derrière l'équipage), et ce, grâce à l'astucieuse idée de Franz consistant à remplacer le mousqueton traditionnel par une mitrailleuse, assez solidement fixée pour que son servant, debout, puisse à la fois la servir et s'y agripper.

2o Le milieu. Le fait de situer l'action chez les Allemands permettait de dire bien des choses qui, autrement (et bien que vraies dans les deux camps), eussent été susceptibles de vexer certains anciens combattants alliés. Sans parler de la mentalité du héros, (minus atteint d'une névrose d'ambition caractérisée), qui sur bien des points fait penser à Guynemer, auquel du reste, à l'époque, tout le monde préférait Pégoud. Inversement, le film porte au crédit des combattants certaines autres choses, également vraies de part et d'autres, en ce temps et en ce milieu où régnait encore un esprit chevaleresque aujourd'hui méprisé, qui vous faisait garder du style jusque dans la mort. Mais nous voyons aussi ce milieu en proie à ses complexes (l'aviation, là-bas comme ici, était le fief de l'aristocratie civile ou militaire), dont celui de l'honneur national, lequel finit évidemment par prendre en fourchette ses tenants. D'où le développement, vers la fin, d'une affaire politico-militaire qui, de retournements en retournements, se trouve rejoindre, sous une forme mineure mais futée, le thème borgésien du traître et du héros.



« The Blue Max » de John Guillermin.

Il y en a pour tous les goûts, on le voit, peut-être pas toujours les meilleurs, mais jamais, à aucun moment, les mauvais, et là est la question. Meilleur et classique produit de la plus classique industrie, avec grands moyens pour grand spectacle, grands acteurs pour grand best-seller, le film, en atteignant l'équilibre et la perfection du genre, peut satisfaire à la fois ceux qui ne demandent au cinéma que cela et ceux qui lui demandent un peu plus, et, par là, donner un peu plus à ceux qui n'en demandaient pas tant. Peut-il exister en effet une forme de perfection, si mineure soit-elle, qui ne soit aussi, et par là-même, le signe d'autre chose ?

Mais, de même que l'hollywoodianisme démagogique fit certains se détourner avec mépris du jeune cinéma, de même une démagogie du jeune est en train de s'instaurer (éternelle réaction des éternels suiveurs), qui se grise de ses ailerons et mitraille tout ce qui n'est pas néo. Contre la première, nous fîmes les tris et révisions qui s'imposaient, contre la seconde, le temps venu, il faudra. Pour moi, je dirais bien dès maintenant (et en n'engageant que moi, comme d'habitude) quelques mots de Forman et de Bellocchio, mais je cours le risque de voir Comolli ouvrir les vannes et lâcher sur moi le Tibre ou la Moldau sur l'air de « Tu n'as rien vu sur... ». — Michel DELAHAYE.

Un couple

MAKE WAY FOR TO-MORROW (PLACE AUX JEUNES) Film américain de Leo McCarey. **Scénario** : Vina Delmar, d'après le roman de Josephine Lawrence et la pièce de Helen et Nolan Leary. **Images** : William C. Mellor. **Musique** : George Antheil, Victor Young. **Interprétation** : Beulah Bondi (Lucy Cooper), Victor Moore (Barkley Cooper), Fay Bainter (Anita Cooper), Thomas Mitchell (George Cooper), Porter Hall (Harvey Chase), Barbara Read (Rhoda Cooper), Maurice Moscovitch (Max Rabinovitch), Alisabeth Risdon (Cora Payne), Mina Gombell (Nellie Chase), Ray Mayer (Robert Cooper). **Prod.** : McCarey, Paramount, 1936. **Dist.** : McMahon. **Durée** : 90 mn.

Avec « Make Way For To-morrow », Leo McCarey n'est déjà plus très loin de « An Affair to Remember ». Celui-ci : un peu plus austère encore, le fou rire gêné remplaçant volontiers les larmes chez le spectateur, ce qui est bon signe. On trouve bien dans le film de 1936 quelques facilités dans le détail, une facture un peu trop proche encore du dangereux « bien rendu » (toutes choses effacées vingt ans plus tard) mais pas pour autant ce que l'on a trop tendance à y voir (prenant pour argent comptant ce qui est pourtant donné comme fausse monnaie), car si « Make Way For To-morrow » n'était qu'une fine description psychologique en forme de mélodrame sur la nécessité de la piété filiale, sans doute ne vaudrait-il pas la peine — tout réussi qu'il fût — de s'y attarder. Ce qu'il est ? Fort peu descriptif en vérité, ou si l'on préfère : bien peu véridique, la description. Mélodramatique par jeu et convention, jeu de la convention, et conventionnel, là, avec ferveur. Convention ? Jeu ? Fête ? Ceci peut-être : célébration des moments-clés ou moments-anniversaires ou moments traditionnels : occasions festivalières où l'homme est ce qu'il a à être.

Entendons : l'homme et la femme. C'est d'eux, d'eux deux, toujours, qu'il est question ici. Mais comment dire cela, la vie à deux, autrement que par le biais de la séparation, son contraire, (comme chez Delvaux) ou de la remémoration (comme chez Dreyer) ? Aussi McCarey les emprunte-t-il toutes deux, ces voies-là, l'une continuellement, l'autre vers la fin surtout. Par petites touches successives et lente fonte du sucre, il nous amène à conclure que la situation accidentelle des deux vieillards ne compromet en rien leur alliance profonde. Cette union-là est d'un autre ordre, et renforcée encore de faire l'épreuve de son inaltérabilité. Cette épreuve n'est qu'un bien faible coup de boutoir dans la citadelle de nos deux sages, bâtie par le temps et qui en a vu d'autres. Aucune plainte donc chez eux. Amertume contenue ? Il y a de ça (et on y va généralement de sa larme **pour ça** ; il y a meilleur motif, nous allons le voir). Octave rentre en lui-même et cesse de se plaindre. Mais Octave ici est deux. Cela est dit, et vigoureusement : on ne peut **être** qu'à deux, pile et face, envers et endroit, jumeau et jumeau, ou mieux : demi-cercle et demi-cercle d'une alliance diamétralement coupée (étymologie — par ailleurs ? — du mot symbole). Dès lors les deux parties peuvent être disjointes, éloignées autant qu'il est possible de leur complément, rien n'y fera : toujours parties du **même**. Le film commémore l'instant où les deux parties — partis — se sont reconnues comme telles. Mais non pas, ce retour en arrière, dans la dimension du flashback « rattrapant » (!) le temps perdu et où l'on ne verrait littéralement rien, mais dans celle autrement féconde de la remémoration. Celle-ci gouverne la scène de la promenade en voiture, celle de l'hôtel, interminable (à proprement parler : là a **eu lieu** quelque chose dont le participe passé dit l'achèvement définitif mais aussi l'inscription dans le cours du temps et partant l'unicité annuellement soulignée), et celle du quai de gare où est « fêtée » la séparation définitive, où sont célébrées du même coup les épousailles, les retrouvailles (— déjà les funérailles ?). A tel point que du vendeur de voitures qui s'improvise chauffeur au maître d'hôtel attentionné, tout le monde semble prévenu de l'importance de l'enjeu et coopère. C'est l'univers entier alentour qui est convié à la célébration. Et la mémoire fait effort : « Quel jour était-ce ? Un mercredi ou un jeudi ? » Ces choses-là comptent dans l'établissement du grand calendrier d'une vie à établir par chacun et respecter. C'est donc une fête véritablement, vécue dans l'allégresse fidèle. Ce qui compte est vécu au présent, aveuglément, mais ce qui a compté est vu vraiment, discerné, mesuré par la commémoration, comme si, selon la vue sternienne, la vie n'était là « que pour mémoire », an affair to remember. Ou : pour que ces affaires-là soient à retenir et retenues. Tout cela culmine dans la scène finale, dans une gare imaginaire, avec deux vieux grimés non moins imaginaires. L'ultime tête-à-tête fait signe, en plan fixe, vers le caractère essentiel de ce qui a été vécu. Vécu par eux ; par nous. Le dialogue de cette scène ? Quelque chose comme : « Très heureux de vous avoir rencontré (e). » La pudeur franchement indécente (putain ?) opère un vertigineux changement d'échelle du tragique au comique et creuse au cœur de l'effusion une brèche à la lucidité. Celle-ci dresse le bilan, évalue l'espace qui sépare le « ce n'était que cela » — litote plutôt gonflée — du « il y allait de l'essentiel » **que** disent les larmes retenues — et abondamment répandues par le spectateur. Ce qu'implique une telle scène : acteurs grimés, décors (ailleurs : transparences), je l'ai entendu reprocher à McCarey. Il faudrait convenir que c'est aussi lui reprocher d'être McCarey. Cet artifice, si ce n'est pas lui qui favorise la mise au jour de la vérité (une vérité parmi d'autres, c'est entendu) qui est ici recherchée, alors, de quoi s'agit-il ? Allons plus loin. Cet artifice n'est-il pas même analogue à celui que plus tard d'autres (Dreyer, Straub, Delvaux...) chercheront ailleurs et que le vieux Ford, cette année encore, trouve en un lieu clos, abstrait car de carton pâte, en des sauvages d'opérette, etc. ? J'y verrais volontiers la marque d'une filiation dont le cinéma d'aujourd'hui (de demain) aura décidément toujours — n'en déplaise aux bressoniens ultra — à s'acquitter.

Et puisque nous citions Ford, constatons que l'apologue n'est guère éloigné des parages fordiens pour ce qui est de l'acquiescement, comme on dit. Les enfants, sans doute, ne sont pas parfaits, plus tout à fait ce qu'ils devraient être. Les temps changent. Les jeunes d'aujourd'hui... De mon temps... Air connu. Mais là n'est pas l'essentiel. L'essentiel c'est que, d'une manière générale, les choses sont à peu près en ordre. Les enfants jouent au bridge, les petits enfants, déjà, multiplient les sorties, le tempo des airs qu'ils dansent s'accélère étrangement. Les grands-parents encombrent. Leur rôle à présent : avoir connu tout cela auparavant. Témoins du passé, témoins plus gênants du présent, ils se portent garants de l'avenir. Il y a continuité. Cela va et cela continuera d'aller aussi bien que cela peut aller. Aussi bien, aussi mal, quelle différence ? Il n'y a qu'un monde et ces deux aspects y sont impliqués. Imbriqués même, au point que choisir l'un, c'est presque sûrement déboucher sur l'autre. Question de choix donc, de tempérament. On connaît le choix de McCarey. Mais à y regarder de plus près, à qui l'ordre que recèle le titre du film est-il donc intimé ? Aux parents par dérision ? Dans le sens de « poussez-vous de là qu'on s'y mette ! », « du vent ! » ? Sans doute, mais pourquoi pas également aux enfants ? Et alors, beaucoup moins au sens de « bousculez un peu les parents » que de « regardez-les bien : ils vous indiquent la bonne voie, suivez leur trace. »

Mais il y a aussi, peu fordienne, elle, (l'Irlandais ne plaisante pas avec certaines choses) une grande malice chez McCarey. Elle consiste à ne montrer qu'un versant de la colline mais en ayant soin de toujours laisser deviner l'autre. Brossé à gros traits, le tableau ne manque pas de relief. Ainsi, beaucoup de choses sont tues du côté des enfants irrités. Et s'ils étaient, plutôt qu'irrités, carrément lâches... Quoi qu'il en soit, les parents eux, ne sont pas dupes. Rien ne leur échappe. De là à bondir sur quelques indices de tartuferie, il n'y a qu'un pas. Franchissons-le. Et si la vieille dame en dépit des apparences était indigne... Ce serait, il est vrai, une tout autre histoire et ce n'est assurément pas de McCarey qu'il faudrait en attendre le récit.

Jacques BONTEMPS.

Un
phénomène de la nature

entretien avec Elia Kazan
(Suite de la page 39)

Cahiers Etiez-vous conscient de dire des choses personnelles ?

Kazan Ça m'est venu tout simplement parce que j'étais séparé de ma femme, que ma femme et moi avions eu des conflits, et j'ai mis aussi dans le film beaucoup des sentiments que j'avais alors pour mes enfants, que j'avais perdus, à l'époque, et dont je languissais. C'était la note personnelle du film. Mais je n'étais pas totalement conscient de tout cela. Je n'aimais pas tellement travailler sur ce script que quelqu'un d'autre avait fait. En même temps, il ne me déplaisait pas. J'éprouvais comme une sorte de fraternité envers lui, d'une certaine façon, je m'en sentais proche, et je pense que j'avais aussi... Quand je revois le film, maintenant — c'est sentimental : mais je pense que, oui, il y a dedans beaucoup de la nostalgie que j'avais de mes enfants, de mon élan vers eux.

Cahiers Vous êtes le premier qui ait vraiment travaillé à New York, et vous vous refusez à travailler à Hollywood. Que pensez-vous de l'opposition New York-Hollywood sous sa forme actuelle ?

Kazan Je ne pense pas qu'un art puisse être organisé comme une entreprise commerciale. A Hollywood, toute l'organisation vise à manufacturer l'amusement. Sans aucun doute, il y a des gens de grande qualité qui y travaillent, souvent consciencieusement, et quelquefois avec talent. Ce n'est pas eux que je mets en cause, mais l'ensemble de l'organisation. A New York, tout est plus petit, et pauvre. Vous n'avez pas de facilités, mais la mentalité est différente. A New York, voyez-vous, si vous travaillez à partir de votre appartement, vous devez bien aller au coin de la rue pour vous acheter un paquet de cigarettes, et vous voyez quelque chose : la vie est là autour, vous êtes dedans. En Californie, vous êtes dans une atmosphère protégée, et au bout d'un an, ou deux, ou trois, vous avez perdu le contact avec l'Amérique, et même avec tout ce qui se passe. Même Watts, cela ne les atteint pas. Ils ne le voient pas. Ils en ont entendu parler, ou l'ont vu à la télévision, mais ils n'ont pas le contact. Pas plus qu'avec quoi que ce soit d'autre.

A New York, oui, tout est plus cher. Mais il y a moyen de résoudre la question. La question est d'abord : tourner à New York, et non seulement en studio, mais partout où le film doit être tourné. On peut y arriver, c'est faisable. Ici, les exigences des syndicats ou celles des techniciens isolés sont plus grandes, mais vous pouvez former une petite équipe : cela vous fera gagner du temps et les frais seront moindres. Et puis, on peut s'éloigner de New York, aller là où les frais ne seront pas si terriblement élevés que vous en soyez étranglés. Il doit sûrement être possible de faire des films ailleurs, quelque part, en Amérique. De toute façon, la chose importante, c'est la petite équipe. J'ai vu tourner Godard, un jour, et il me faisait tellement envie. Tout tenait dans une petite chambre. Et sa petite équipe était là, travaillant autour de lui, et Coutard faisait sa lumière lui-même, bricolant à droite et à gauche, fixant les lampes, les allumant. Il était évident que le budget était bas, mais que les frais l'étaient aussi, et qu'il faisait ce qu'il voulait parce qu'il n'avait pas à subir la prise d'étranglement : l'obligation du succès.

C'est cela qui m'atteint maintenant : quand mes films font un peu — mais pas beaucoup — d'argent, on dit : Bon ! il n'est pas commercial ! Mais je ne veux pas être commercial ! Ce n'est pas le but de ma vie ! Seulement, j'ai toute la grosse équipe sur le dos, et cela représente des obligations : il est d'autant plus nécessaire de faire de l'argent qu'il faut aussi payer tout ça. J'ai été à Calcutta également, pour voir tourner Satyajit Ray. Lui aussi a une petite équipe, et lui aussi, je l'ai envié. Il a peut-être vingt personnes avec lui. C'est tout. Et il s'arrange avec son petit monde, dans les petits studios de Calcutta, ou autour, dans la nature. On peut s'en tirer avec ça, ce n'est pas la grosse machine, comme en Californie, où vous avez une équipe d'entrepreneurs de construction, où, sur le plus simple film, vous avez quelque cent vingt hommes. Ce n'est plus un tournage, ça, c'est un safari ! Non. Ça ne m'intéresse pas. Je ne suis pas le capitaine d'une armée, moi. Et puis ça ne marche pas. La preuve : je n'ai pas de succès. Je rate. Je ne suis pas commercial.

J'ai eu quelques succès autrefois — deux ou trois — mais mes meilleurs films, dont les derniers, n'ont pas fait d'argent. Je n'ai plus le choix. Je ne peux plus travailler ici, j'en ai bien l'impression. C'est l'organisation. Les hommes, le matériau, tout. Dans l'organisation d'Hollywood, tout est lié. Le mode de travail, le but du travail. Rien de tout cela ne me convient.

L'opérateur que j'avais pour « America... », Askel Wexler, était un homme neuf. C'était son premier travail comme opérateur professionnel. Il a fait depuis « Who's Afraid of Virginia Woolf ». C'est un excellent opérateur. Il a également fait « The Loved One ». Mais « The Loved One », pour moi, ressemble à un film d'Hollywood.

Mon but, aujourd'hui, c'est d'avoir des petites équipes et des budgets plus faibles. Un jour, j'ai demandé à Ingmar Bergman avec qui il faisait ses films. Il m'a dit : avec dix-huit amis. Lui aussi m'a fait envie. Je sais bien que Hollywood, autrefois, a fait quelques grandes choses, particulièrement les musicals, que j'aime beaucoup. Seulement les choses ont changé, et de toute façon, cette atmosphère ne me convient pas.

J'ai besoin de travailler dans le cadre même où mes films se déroulent, comme j'ai toujours essayé de faire, de façon que tout, dans l'environnement, me stimule. « A Face in the Crowd » fut réalisé en plein Arkansas, et « Baby Doll » est rempli de choses que je voyais chaque jour, quand j'étais dans le Mississipi. La boue, même, la pluie, la poussière, tout cela vous aide, vous inspire et rend les choses vivantes. « Wild River » lui aussi a été tourné exactement là où il devait l'être. Dans le Tennessee. Et la rivière était là, et les arbres étaient là, les fruits étaient là, et les gens étaient là. Tout me stimulait, et stimulait aussi les autres. Nous extrayions chaque jour une certaine matière de tout ce qui se trouvait là. Et « America... ». Il est évident qu'une partie de sa valeur vient de ce qu'il est un document sur le proche Orient. Ne serait-ce qu'en raison des visages, qui sont eux aussi la poésie des lieux. Car les visages des gens, sur les bateaux, avaient leur vérité. C'étaient des réfugiés roumains, bulgares... des gens venus plus ou moins légalement d'au-delà du rideau de fer, des gens qui, après le passage de la frontière, avaient été mis dans des camps de réfugiés. Et ces visages, à eux seuls, en disent plus, il me semble, que bien des mots. Aucun visage de figurant ne m'aurait donné cela. Ces figurants professionnels vieillis et engraissés dans le métier, dodus, repus. Des gens qui n'ont rien vécu et qui n'ont même pas idée de ce qu'ont vécu les gens que moi j'avais. Tout ce qu'ils ont su faire, c'est économiser. Et ils sont devenus cyniques. Le désespoir et le cynisme, c'est tout ce qui leur reste. Ils sont encore humains, sûrement, mais ça ne peut plus se voir, ça ne peut plus s'exprimer. Qu'on essaie : on m'en dira des nouvelles.

Cahiers Mais à New York, il y a une autre forme de désespoir, une autre forme d'isolement. Pour prendre les jeunes réalisateurs et les jeunes techniciens de maintenant : tous réagissent violemment contre Hollywood, contre l'Amérique, mais cette réaction non contrôlée, dévastatrice, les amène finalement à être contre tout. Contre la vie, même, on dirait : ils la fuient. C'est la marihuana, le L.S.D. Le cinéma même n'est plus qu'une forme d'évasion. On s'efforce de filmer des rêves, des fantasmes, des obsessions, des trucs... Pensez-vous qu'avec tout cela il puisse vraiment naître quelque chose à New York ?

Kazan Il me semble que les films auxquels vous faites allusion sont le produit d'un très petit groupe, très spécial et très isolé, qui ne représente et ne signifie rien, sauf une vogue, un ca-

price, une autre forme de snobisme, parfois touchant, parfois idiot. La fascination qu'exercent sur eux le L.S.D. et autres drogues, le fait qu'ils utilisent des stimulants pour se faire sortir d'eux-mêmes, cela est sûrement révélateur de quelque chose, ce n'est pas sans signification, mais jusqu'ici, ils ont toujours été eux-mêmes incapables de donner forme à cette signification. Et l'opposition Hollywood - New York ne se situe pas là, car il faudrait qu'ils aient quelque chose à opposer à Hollywood, ce qui n'est pas le cas. Ce qu'ils font n'a guère d'intérêt humain, tout simplement. Les grands dilemmes humains ne semblent absolument pas les concerner. Ils sont ailleurs, dans un petit monde très étroit, très spécial, où l'on cultive les obsessions sadistes ou homosexuelles. J'ai vu par exemple « Scorpio Rising ». Mais c'est de la pure et simple banalité ! C'est de la merde. Hautement prisée, mais de la merde. Ennuyeuse, en plus, et snob. Montrer des garçons qui couchent avec d'autres garçons, ça n'a pas un intérêt gigantesque. Ou alors il faudrait que ça révèle quelque chose de profond. Mais il faudrait d'abord qu'ils connaissent les vrais problèmes, ces garçons. S'ils me révélaient quelque chose de vrai, d'humain, à ce moment-là, oui, je m'intéresserais à ce qu'ils font. Seulement, jusqu'ici, je n'ai absolument rien vu de plus qu'un garçon en train d'enculer un autre garçon. Quel intérêt cela a-t-il ? Que me révèle-t-on des êtres dans ces films ? Je n'y vois que l'expression d'un monde où règne le snobisme, le factice. Il y a aussi Andy Warhol, et beaucoup d'autres, tous ceux qui font ce qu'ils appellent des « Cellars Movies » — pour changer sans doute du terme « Underground Movie ». Ces films qui sont projetés dans des caves. Montrer pendant des heures des garçons ou des filles en train de se tripoter, ça ne me semble pas ouvrir des horizons extraordinaires.

Il m'arrive parfois de voir certains films et de me dire : tiens ! je n'avais pas pensé à cela ! J'étais passé à côté de quelque chose ! Le jour où ils me feront dire cela, alors oui, je reconnaitrai qu'ils ont vu une chose que je n'avais pas vue. Mais jusqu'ici, en dépit de ce qu'écrivent sur eux les magazines anglais — et « Sight and Sound » ! — ça n'a vraiment pas été le cas.

Il y a aussi le cinéma des frères Maysles. Ce sont d'excellents reporters. Et il y a Ricky Leacock. C'est sans aucun doute un homme plein de qualités et un grand photographe, et même un artiste de la caméra. Mais jamais encore je n'ai vu un film de ces gens-là dont j'ai pensé : voilà quelque chose qui me fait sentir plus profondément la réalité.

Il est certain que si l'on considère ce culte de la drogue, du sadisme de l'homosexualité, on doit bien penser que cela révèle, involontairement, ou inconsciemment, quelque chose. Cela révèle des maladies. Et l'étude de ces maladies serait sûrement intéressante. Mais ce ne sont pas les malades qui pourront la faire. Ils révèlent bien, en un sens, leur aliénation, leur désespoir, leur solitude, etc. Mais ils ne sont pas capables de leur donner une forme qui provoquerait l'intérêt, qui les transformerait en événements. Lorsqu'une attitude est vécue et montrée comme un événement, à travers cet événement vous pouvez découvrir cette attitude. Mais vous ne découvrirez jamais rien à partir d'une attitude statiquement et complaisamment décrite. Cette attitude, en elle-même, ne pourra jamais rien provoquer. Ils veulent agir sur la réalité ? Sur l'Amérique ? Mais comment le pourraient-ils ? Ils n'ont aucun contact, ils sont coupés de tout. Que changent-ils ? A qui parlent-ils ? On n'a là que la très étroite expression d'un groupe de snobs malades. Parce qu'ils sont snobs. Et parce qu'ils sont malades. Quand je dis cela, je pense aussi, bien sûr, que c'est pénible d'être malade. Ils ont des ennuis, ces petits garçons et ces petites filles, ils sont en détresse. Je voudrais bien m'intéresser à leurs ennuis, à leur détresse, mais m'intéresser à leurs fantasmes, ça j'en suis incapable ! surtout ceux qu'ils ont avec le L.S.D. On peut raconter ce qu'on veut, mais ce genre de truc, ça ne va pas bien loin. Ça ne vous révèle rien, et ceux qui pratiquent cela n'ont rien à révéler, sauf qu'ils se sont enfuis dans un monde où ils ont eu, pendant un certain temps, des sensations bizarres, quelquefois agréables, quelquefois pas du tout agréables. Que savez-vous de plus d'un être après cela ? Pas grand-chose.

Maintenant je dois vous dire qu'il n'est guère possible de savoir exactement ce qui pourra naître à New York, et comment. Je vous ai dit tout à l'heure qu'il fallait tourner en dehors d'Hollywood, que la solution pouvait sûrement être trouvée, notamment grâce à la petite équipe. Peut-être y a-t-il, parmi ces jeunes new-yorkais perturbés, quelqu'un qui aura assez de lucidité pour affronter la réalité. Et assez de talent pour en tirer quelque chose. C'est possible, je l'espère, mais je ne peux pas en dire plus.

Cahiers Quand vous tourniez à New York, aviez-vous des difficultés particulières d'ordre humain, technique ou administratif ?

Kazan Oui, et l'une de ces difficultés était qu'alors il n'était guère admis de laisser des cinéastes faire ce qu'ils voulaient dans la ville. Maintenant, on est beaucoup plus souple. Des instructions ont même été données pour que la police se montre plus compréhensive ou coopérative avec les cinéastes. De toute façon, je n'ai jamais eu nulle part de difficultés insurmontables. On peut toujours s'arranger. Et pour commencer : il faut parler aux gens, s'ils ont des inquiétudes. Et on peut toujours leur parler. On peut toujours au moins les calmer, et parfois même on peut leur faire partager son enthousiasme. De toute façon, vous n'avez qu'à avancer. On ne vous arrêtera pas. En attendant, pour « Waterfront », ça oui, j'ai eu des difficultés. Et surtout parce que j'ai eu affaire à des tas de gangsters qui n'aimaient pas du tout ce que je faisais. Il m'a même fallu une sorte de garde du corps, un homme qui ne me quittait pas et qui surveillait ce qui se passait. Il y avait aussi des tas de jeunes durs qui rôdaient autour de nous ou qui faisaient les idiots sur les docks. Eux non plus n'aimaient pas beaucoup ce que nous faisions. Une fois, un gars s'est lancé sur moi, et il y a eu un début de bagarre. Mais ça s'est tassé, et de toute façon ça ne voulait pas dire grand-chose. C'était plutôt des jeux d'enfant.

C'est avec « America... » que j'ai eu le plus de difficultés, à Istanbul. Il y avait des milliers de gens qui étaient furieux contre moi parce que je montrais le côté sordide du port d'Istanbul, la vie dégradée des travailleurs, les hommes entassés comme des animaux, ou travaillant comme des bêtes de somme. Officiellement, le gouvernement ne faisait rien contre moi, mais j'avais constamment derrière moi, à chaque minute du tournage, une sorte de censeur qui n'arrêtait pas de me dire : il ne faut pas faire ci, il ne faut pas faire ça. Et des tas de gens rappliquaient, qui me haïssaient et qui me créaient les pires difficultés. Ils ont fini par me rendre le travail impossible. Le gouvernement s'est déclaré incapable de me protéger et finalement on m'a dit que je ferais mieux de quitter le pays. C'est le maximum de difficultés que j'aie eues sur un film. J'en avais eu aussi pour « Baby Doll », mais c'était moins grave. Pendant une semaine ou deux, ça ne s'est pas très bien passé, mais finalement, ça s'est arrangé. Je me suis contenté de faire une chose : inviter tout le monde à venir nous voir. Ils se sont dit : s'il nous invite, c'est qu'il n'a rien contre nous. Alors ils sont venus, ils nous ont regardé travailler. Ceux que ça intéressait nous ont regardé longtemps, parfois ils revenaient. Ceux que ça emmerdait ont foutu le camp. Les difficultés étaient liquidées.

Cahiers Votre prochain film, je crois, sera un autre « America... » ?

Kazan Oui, mais je vais d'abord publier le livre. Demain, je repars pour New York où je dois en corriger les épreuves. Je viens d'apprendre qu'elles sont prêtes. Je veux liquider cela tout de suite. Mais avant de faire cette suite d' « America », je veux attendre un peu. Un an ou deux, je ne sais pas. Entre temps, je vais tâcher de faire un autre film. Je suis en train de l'écrire. Quand vous êtes arrivé, j'étais en train de taper à la machine. Je vais m'y remettre. (Propos recueillis au magnétophone et traduits de l'anglais par Michel Delahaye.)

(1) Diderot : « Toute composition digne d'éloge est en tout et partout d'accord avec la nature, il faut que je puisse dire : « Je n'ai pas vu ce phénomène, mais il est. » (N.D.L.R.)

Partout, dans le monde, de jeunes cinéastes réalisent des films audacieux, libres, en dehors des contraintes et des normes commerciales. Or, ces films, il n'est pas question de les voir : le commerce juge, et son seul verdict risque de compromettre définitivement leur sortie. Pour remédier à cette injustice, il faut donner leur « première chance » à ces films, qui sont le cinéma d'aujourd'hui, le « nouveau cinéma ». Ainsi, vous, public, aurez enfin la possibilité de découvrir ces films qui vous attendent, et que, peut-être, vous attendez. A partir du 16 novembre, le cinéma « Quartier-Latin » (9, rue Champollion) vous présente tous les jours, à 10 heures, 12 heures et minuit :

« LE CHAT DANS LE SAC »
de Gilles Groulx (Canada)
Grand Prix du Festival
de Montréal 1964
(Toutes places : 3 F)

liste des films sorti

du 28 septembre

7 films français

Atout cœur à Tokyo pour OSS 117. Film en scope et couleurs de Michel Boisrond, avec Frederick Stafford, Marina Vlady. — Boisrond tire un peu mieux les cent dix-sept ficelles d'OSS que le père Hunebelle. F. Stafford, immatériel à force de transparence, parvient à conférer à son personnage, héros sur le papier, tout le mystère vague de l'inconnu parachuté par pur hasard dans les maisons de carton truquées du Japon et n'y comprenant goutte. Quelques exploits de judo où samourais sont ridiculisés par occidental nous rappellent qu'en effet le Japon n'est plus champion du monde en cette spécialité : victoire, hélas, de la brutalité sur l'élégance. — J.-L. C.

Carré de dames pour un as. Film en scope et couleurs de Jacques Poitrenaud, avec Roger Hanin, Dominique Wilms, Catherine Allégret, Sylva Koscina, François Maistre. — Un agent secret français vit en Espagne de nombreuses aventures, féminines et bagarreuses, pour les beaux yeux d'un horrible dentier. Ce n'est pas « Bérénice », même d'Edgar Poë. Tout au plus du James Bond récrit par un monsieur qui se prend, à tort, pour Courteline. M.M.

Le Jardinier d'Argenteuil. Film en scope et couleurs de Jean-Paul Le Chanois, avec Jean Gabin, Liselotte Pulver, Pierre Vernier, Curd Jürgens, Rellys — Quand on a vu « Place aux jeunes », on n'ose plus rien dire contre ce cinéma de braves retraités, où un comédien à cheveux blancs, dirigé par un metteur en scène probablement chauve, se donne beaucoup de mal pour plaire à des septuagénaires chapeautées. Gabin, brave clodo philosophe, imprime des faux billets que dépense un couple de yéyés insouciants. Jürgens lui fait connaître les mystères du « happening » (sic) sur un yacht de Saint-Trop. Le truand Boudard, touché par la grâce, file un dialogue d'enfant de chœur. C'est gentil comme un enterrement. L'enterrement d'un certain cinéma français. — M.M.

Martin Soldat. Film en couleurs de Michel Deville, avec Robert Hirsch, Georges Chamarat, Paul-Emile Deiber. — Nous n'avons pas lieu d'être indulgents pour cette pitrerie pénible que nulle drôlerie, nulle dérision ne vient même excuser. Il est curieux de remarquer comment tant d'alibis raffinés, cultivés, esthètes, tant de gages de bon goût, d'élégance, de noblesse de ton réunis au départ de l'entreprise (Me Maurice Rheims étant scénariste et la maison Rotschild décorateur) finissent par cautionner le pire et plus épais commerce. C'est à rebours que Michel Deville marche sur les traces du grand Lubitsch, dont le « To be or not to be » sert ici de référence — en fait de repoussoir. Dira-t-on que Deville une fois encore s'est égaré et s'abuse à vouloir amuser à n'importe quel prix ? Mais c'est depuis trop longtemps qu'il s'égare de la sorte, et en trop de films : au milieu et au plus bas de sa carrière, ce sont ceux qui virent en lui le cinéaste subtil et fin qui manquait à la France qu'il a fini par abuser. L'imposture est autant le sujet de « Martin soldat » que la vérité de Deville. Belle matière à fable pour le moraliste : encore un cinéaste plein d'allant qui croyait dompter le commerce et que le commerce n'a pas mis longtemps à domestiquer — J.-L. C.

Paris brûle-t-il ? Film en scope de René Clément avec Jean-Paul Belmondo, Alain Delon, Gert Fröbe, Orson Welles, Yves Montand. — Voir supra Jean-Luc Godard : « Le deuxième film stalinien du cinéma français. » A noter, entre autres (outre le côté propagande du film), le « sucrage » de certaines personnalités tombées en disgrâce : Bidault, caviardé jusque sur les bandes d'actualités où il figurait (aux côtés de de Gaulle), Taittinger, qui fut l'âme du sauvetage de Paris et qui écrivit sur ce sujet le premier et le meilleur livre . « ... Et Paris ne fut pas détruit. » Côté acteurs, un défilé de têtes de pipes, c'est toujours amusant. On est comme à guignol. Sauf qu'ici le procédé est plus qu'amusant car il colle admirablement au schématisme des personnages et situations et, plus généralement, à la fausseté de toute l'entreprise. Mais, si l'on considère que les acteurs américains et allemands parviennent quand même à une certaine authenticité, on est bien obligé de reconnaître que, même au sein des trucages les plus éhontés, la vérité arrive toujours à se nicher quelque part. Notons pour finir cet insolent rapprochement du hasard qui fit sortir « It Happened Here » presque en même temps que « Paris brûle-t-il ? » Le premier est le film audacieux, inquiet, provocant, de vainqueurs qui, pour mieux juger leur guerre, se créent une défaite imaginaire ; le second est le film complaisant et satisfait de vaincus qui ne durent qu'à leurs amis de se voir libérés et qui, après coup, se donnent des allures de vainqueurs, avec toute l'emphase cocoricante de rigueur. Mais on sait que les cocoricos se poussent sur les tas de fumier. — M.D.

Qui êtes-vous Polly Maggoo ? Film de William Klein. Voir critique dans notre prochain numéro.

Le Saint prend l'affût. Film en couleurs de Christian-Jaque, avec Jean Marais, Jess Hahn, Jean Yanne, Danièle Evenou, Henri Virlojeux. — Encore le cinéma des vieillards, pour les vieillards. Le summum du gâtisme est atteint dans l'obsession des cadrages inclinés, qui poursuit Christian-Jaque depuis trente ans et plus. Michel Audiard, écrivant distraitement du pied gauche, réussit à faire mieux que le Jeanson d'aujourd'hui. Marais se ridiculise. Delamare est mort, lui, avant la fin... — M.M.

8 films italiens

Operazione Poker (Opération Poker). Film en scope et couleurs de Osvaldo Civirani, avec Roger Browne, Jose Greci, Sancho Gracia, Carol Brown, Bob Messenger — Après les mille et trois manières de tricher au jeu, voilà les infra-rouges utilisés à cet effet. Farfelu mélange donc d'esbrouffe et de scientisme, d'arnaquage et d'électronique, au gré d'un itinéraire alcoolisé parti de Malaga pour s'achever, de mousseuse façon, dans les usines Tuborg de Copenhague. Malgré l'apparition d'un nouvel agent, OS 14, rien de consistant n'empêche le bouillon de tourner court. — J.N.

OSS 77 Operazione Fior di Loto (Tonnerre sur Pékin). Film en scope et couleurs de John Huxley (Bruno Paolinetti), avec Robert Kent, Dominique Boschero, Gaia Germani, Ray Moore, Yoko Tani. — Le savant communiste Fou Tchou Kien quitte sa populaire Chine pour avertir l'Occident que son pays détient La Bombe. Ce traître est donc ennavionné vers l'Amérique. Mais les Migs des vigilants soldats de Mao rattrapent l'avion yankee et l'abattent (pour les besoins du film) près de . Rome, où le héros peut enfin traîner de boîte en boîte entre espions-prétextes internationaux. L'explosion de la bombe secrète met fin à la mission du Chinetoque. Admirons pour une fois la bêtise de nos ennemis qui servent notre propagande en faisant croire que la Chine possède les chasseurs au plus long rayon d'action existant et que sa bombe H est au point : seule une belle bombe peut dégager cette radio-activité si mortelle que même un scorpion (qui pourtant résiste mille fois mieux que l'homme) y succombe. J.-P. B.

Password : Uccidete Agente Gordon (L'Agent Gordon se déchaîne). Film en couleurs de Terence Hathaway (Sergio Grieco), avec Roger Browne, Helga Line, Rosalba Neri. — Pratique l'usurpation d'identités et la supercherie en masse et en cascade à tous les niveaux : cinématographique et onomastique (Sergio Greco devenant Hathaway et

l'agent secret, Gordon Douglas), politique (quelques allusions au Viet-cong et au trafic d'armes), moderniste (abondance des filles sans voiles et des gadgets pilotes)! Crainte de sombrer nous-mêmes dans l'escroquerie, détournons le lecteur de considérer cela — bien que cité dans la liste des films — comme un film. — J.N.

Per qualche dollaro in piu (Et pour quelques dollars de plus). Film en scope et couleurs de Sergio Leone, avec Clint Eastwood, Lee van Cleef, Gian Maria Volonte, Mara Krup, Luigi Pistilli. Voir lettre d'Italie (Bontemps) dans le Petit Journal du nº 176, p. 12. — Dépouillé de son manichéisme et de toute sa profondeur humaine qui fait d'un outlaw autre chose qu'un simple tueur et du héros autre chose qu'un banal justicier, le western est ici réduit à un bien triste schéma. Les tueries se succèdent invariablement, comme dans le précédent Leone, et toujours sans aucune motivation psychologique. Mais cette systématisation (et dégénérescence du genre) finit par intriguer par son austérité, qui tranche sur le reste des sous-produits westerniens hispano-italiens. Moins de remplissage, de dilatation des durées et d'amplification des moindres effets — quoique celle-ci, dans les approches de duels, soit portée à un point de raffinement extrême, — moins d'esbrouffe que dans les premiers dollars italiens. En revanche — et l'efficacité certaine du film prend là racine, — la violence en tout s'exacerbe, se ramasse, se condense jusqu'à l'insoutenable — malgré, encore, quelques fioritures baroques qui introduisent le nécessaire recul humoristique, — trouvant dans le thème atroce des « chasseurs de primes » un au-delà de toute morale, de toute noblesse et de tout respect. C'est une variation sur l'argent et le sang qui prend parfois quelque résonance des « Rapaces ». — P.B.

Espionnage à Capetown. Film en scope et couleurs de Alberto de Martino, avec Paul Hubschmidt, Karin Dor. — Mixte italo-germain tel qu'on y confond les sexes, les espions et les bobines. — A.J.

La Valle dell'eco Tonante (Maciste et les filles de la vallée). Film en scope et couleurs de Amerigo Anton, avec Kirk Morris, Hélène Chanel, Alberto Farnese, Furio Meniconi, Rosalba Neri. — Cocktail de James Bond et de Moïse, Maciste est cette fois-ci l'envoyé d'Allah. Kirk Morris reste toujours le plus nul des Maciste (« M. en Enfer », « Le Triomphe de M. ») et Anton l'un des plus tristes illustrateurs de l'Antiquité. Les amateurs de burlesque peplumien apprécieront à leur juste valeur les « hommes-écho » aux oreilles énormes et qui, tapant à coups redoublés sur des plaques de métal, semblent échappés d'un Mack Sennett des premiers âges. — P.B.

Veneri Proibite (Les Vénus Interdites). Film en scope et couleurs de Nino Loy, avec des attractions de music-hall. — On peut, nous disent les auteurs, parcourir le monde entier dans tous les sens à la recherche de quelques Vénus dans leur plus simple appareil et revenir bredouille : les Vénus restent irrémédiablement interdites. Equation certes fausse mais que vérifie le film de manière plaisante (ou insupportable selon le point de vue pris sur l'escroquerie), honnête en tout cas, puisque le titre prévient le spectateur avec une franchise louable. — J.B.

077 Intrigo a Lisbona (077 Intrigue Lisbonne). Film en scope et couleurs de S. Aycardu avec Brett Halsey, Marilu Tolo, Jeanne Valérie. — C'est le grand Jean-Paul qui domine le groupe terroriste « Le Phénix », mais le romantisme ne renait pas de ses cendres. C'est Georges et Terry qui mènent l'enquête, mais leurs desseins sont rien moins qu'animés. Ça se passe à Lisbonne, mais « La Peau douce » est loin. Bref, c'est en Totalscope, mais il y a un mouton dans le moteur. — J.N.

7 films américains

Doctor Zhivago (Le Docteur Jivago). Film en 70 mm et couleurs de David Lean, avec Julie Christie, Geraldine Chaplin, Omar Sharif, Alec Guinness, Tom Courtenay. Voir compte rendu de Cannes (Moullet) dans notre nº 179, p. 41. — Une grande fresque, comme on dit, avec ce que ça implique de désuet, et avec ce que ça n'impliquait pas forcément de couleurs délavées — ô ravages des coloris intellectuels ! Mais, faute d'être un « Autant en emporte le vent », le film surclasse quand même « Guerre et paix » (pas celui de Vidor — l'autre). Son charme vient de ce qu'on remonte à contre-courant (un peu tiré par des ficelles, hélas, ce qui ne saurait vraiment satisfaire les esprits subversifs) les houles de l'histoire, et ce, en compagnie de Julie Christie, belle, sur le chemin de qui on croise Tom Courtenay, incarnation de la solitude du révolutionnaire de choc. Il subsiste aussi, par-ci par-là, quelque chose du climat de Pasternak. Et la séparation d'amour finale est touchante. Vivent les « Veillées des Chaumières » ! — M.D.

Last Command (Les Centurions). Film en scope et couleurs de Mark Robson, avec Anthony Quinn, Alain Delon, Maurice Ronet, Claudia Cardinale, Michèle Morgan. — Ce que Godard avait raté avec « Les Carabiniers » : remplir une salle en ne lui montrant que des soldats dénués de toute épaisseur autre que celle de l'abjection, occupés de leur plein gré à des destructions vides de sens et le tout filmé sans le moindre souci de crédibilité, Mark Robson, lui, l'a réussi. Aux spectateurs ravis par un tel réalisme, à Yacef Saadi qui propose par le truchement de « L'Express » un marché plutôt curieux (« Je propose fermement de projeter « Les Centurions » en Algérie, pour peu qu'on veuille aussi montrer « La Bataille d'Alger » aux Français »), nous ne poserons donc qu'une question de style kantien : « Comment une telle chose est-elle possible ? » — J.B.

Make way for To-morrow (Place aux Jeunes). Film de Leo McCarey. Voir critique dans ce numéro, page 68.

Porgy and Bess (Porgy and Bess). Film en scope et couleurs de Otto Preminger. Voir critique dans notre prochain numéro.

The Singing Nun (Dominique). Film en scope et couleurs de Henry Koster, avec Debbie Reynolds, Ricardo Montalban, Greer Garson, Agnes Moorehead, Chad Everett. — Si le titre français cache un peu le sinistre de l'entreprise, le titre original en revanche ne laisse pas d'illusion. Henry King, ayant senti le piège, s'en est écarté à temps, mais Koster s'y fourvoie à plaisir. Quant à Debbie Reynolds, nous la préférions quand elle chantait « Good Morning » ou « Aba Daba Honeymoon », et les lyrics de Sœur Sourire n'incitent guère à l'indulgence plénière. — P.B.

That Darn Cat (L'Espion aux pattes de velours). Film en couleurs de Robert Stevenson, avec Hayley Mills, Dean Jones, Dorothy Provine, Ed Wynn, Roddy McDowall. — Nouveau disciple de James Bond, mais cette fois il s'agit d'un chat, puisque le film est une production Disney. Le scénario astucieusement ficelé par des spécialistes du genre (Les Gordons de « Experiment in Terror ») exploite au maximum les faibles possibilités artistiques de l'entreprise. Tous les acteurs étant utilisés sur leurs défauts, de Hayley Mills à Neville Brand, la direction d'acteurs finit par être curieuse. Syn mérite en tout cas une place de choix entre Pyewacket et Rhubard, même si, cette fois-ci, Stevenson n'a droit qu'à la mention passable. — P.B.

Three on a Couch (Trois sur un sofa). Film en

couleurs de Jerry Lewis. — Voir critique dans notre prochain numéro.

5 films anglais

It Happened Here (En Angleterre occupée). Film de Kevin Brownlow et Andrew Mollo. Voir compte rendu de Cannes (Ollier) dans notre nº 168, p. 68, entretien avec Kevin Brownlow dans le même numéro p. 62 et critique dans notre prochain numéro

Modesty Blaise (Modesty Blaise). Film en scope et couleurs de Joseph Losey. Voir compte rendu de Cannes (Bontemps) dans notre nº 179, p. 41. — Nul, ennuyeux, racoleur, ridicule, hideux, « Modesty » sait être tout cela et plus encore : l'affligeant cabotinage d'un cinéaste qui, par goût de la vulgarité et du jeu le plus futile, se « déboutonne », comme on dit, et donne en spectacle ses démons familiers, jette en pâture les mêmes obsessions qui se tenaient jusque-là en lisière des mystères de son œuvre. C'est de l'anti-Losey par lui-même, un beau témoignage d'auto-destruction à verser au dossier de la politique des auteurs — qui nous invite, par ailleurs, à recouvrir d'un voile pudique ce miroir trop fidèle. — J.-L. C.

Night Must Fall (La Force des ténèbres). Film de Karel Reisz, avec Albert Finney, Susan Hampshire, Mona Washbourne, Shella Hancock. — « La Force des Ténèbres » est un de ces remarquables sujets très britanniques (comme « The Collector »). Richard Thorpe en avait fait en 1937 une prestigieuse adaptation avec Robert Montgomery qui, dans le rôle de cet assassin séduisant, conférait au personnage la troublante séduction propre à plus d'un héros hitchcockien (notamment le Cotten de « Shadow of a Doubt », nuancée de tout un romantisme très fin de siècle. Dès les premiers plans, ici, il est manifeste que Karel Reisz n'a rien compris au sujet. Démarquant le film de Thorpe, il essaie cependant d'innover dans sa description de l'assassin : au lieu de lui donner comme à l'origine une élégance équivoque et manifestement séductrice, il en fait une brute au torse nu qui rappelle curieusement le garde-chasse de « Lady Chatterley ». A cette confusion s'ajoute la vision que Reisz a de ses personnages, constamment dégradante, son mauvais goût, et surtout son incapacité à mettre en scène une séquence difficile sans avoir recours aux trucs les plus éculés (pancinors, montage parallèle, etc.). Entre « Samedi Soir » et « Morgan », la « personnalité » de Reisz, c'est-à-dire sa complaisance, est donc à même de s'exprimer. Coproducteur du film, Albert Finney prouve à ceux qui ne s'en seraient pas rendu compte par « Tom Jones » que Christopher Lee n'est pas le plus mauvais acteur anglais. Ils sont deux... — P.B.

The Plague of the Zombies (L'Invasion des morts-vivants). Film en couleurs de John Gilling, avec André Morell, Brook Williams, Diane Clare. — Histoire de zombies. Un zombie étant un mort ressuscité par un sorcier dont il dépend (Ex. : Jésus-Christ ressuscité par son père le grand sorcier Bon Dieu), je ne tiens pas John Gilling pour un grand sorcier — J.-P. B.

Rasputin the Mad Monk (Raspoutine le moine fou). Film en scope et couleurs de Don Sharp, avec Christopher Lee, Barbara Shelley, Richard Pasco, Francis Matthews, John Bailey. — Le vampire numéro un de notre temps a le physique du moine-démon. Il ressemble à Tcherkassov dans « Ivan le terrible ». La première scène, où il « fait le mur » du couvent pour guérir une femme, violer sa fille, et trancher la main du fiancé, laisse bien augurer de la suite. Hélas, Sharp boit trop de thé ou de coca-cola, pas assez de vodka. C'est mou, fade, fauché. Aucun fantastique, malgré le « magnétisme » du regard, bien commode pour séduire les belles. — M.M.

2 films allemands

Nicht Versöhnt (Non réconciliés). Film de Jean-Marie Straub. Voir « Cahiers » passim. Plus particulièrement compte rendu de Venise (Biette) dans notre nº 171, p. 49 et « Les portes du sens » (Delahaye) dans notre nº 177, p. 65 ; critique dans notre prochain numéro.

Die Nylonschlinge (Le Manoir de l'étrangleur). Film de Rudolf Zehetgruber, avec Dietmar Schönherr, Helga Sommerfeld, Laya Raki, Gustav Knuth, Adi Berber. — La nullité du sujet, vaguement plagié de « 10 petits Indiens » et des poussiéreux bouquins du même genre égalant celle des acteurs et le réalisateur ayant aussi peu d'idées que l'assassin qui utilise toujours la même arme (un fil en nylon), on doit déconseiller la visite de ce manoir non de l'épouvante mais de l'ennui. — P.B.

1 film belge

L'Homme au crâne rasé. Film de André Delvaux. Voir « Contingent 66 1 A » (Delahaye) dans notre nº 178, p. 61 et « Les films à venir » (Bontemps) dans notre nº 180, p. 49 ; critique dans notre prochain numéro.

1 film espagnol

Règlement de Comptes à San Angelo. Film en couleurs de Bill Ward, avec Mary Robins, Joyce Redd, Bob Barron. — Le western italien se dégrade déjà : il ne s'en tient plus au strict exotisme et commence à subir quelques influences locales. Ici, l'apparition surréaliste en plein Ouest mythique d'un benoit franciscain, qui draine, pour ses bonnes œuvres, les dollars qu'un ange gardien monté sur le cheval blanc de Zorro dérobe pour lui à Peppone, infâme banquier qui remplit ses coffres en pillant, avec la bénédiction du shérif — toujours cette collusion capitalisme-police, — les diligences du coin. Cette belle association du colt et du goupillon s'achève, sous l'œil indulgent du père, par l'extermination indifférenciée des bons et méchants. Dieu reconnaitra les siens. — J.-L. C.

1 film soviétique

Oktiabr (Octobre). Film de S.M. Eisenstein. Voir critique dans notre prochain numéro.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Albert Juross, Michel Mardore et Jean Narboni.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (4, rue Chambiges, Paris-8e, ELY. 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, ODE. 73-02). **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1 à 5, 8 à 11, 17 à 39, 41, 43 à 71, 74, 75, 78 à 80, 87 à 93, 95, 97, 99, 103, 104, 123, 150/151. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **3 F ;** Nos 101 à 159, **à paraitre.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les librairies uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire nº 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de publication : Frank Tenot.

